IM BÜRGERHAUSE.

Plaudereien über Kunst, Kunstgewerbe

und

Wohnungs-Ausstattung

Von

CORNELIUS GURLITT

DRESDEN
Gilbers'sche Königl. Hof-Verlagsbuchhandlung (J. Bleyl)
1888.

Fräulein Marie Gerlach,

meiner lieben Braut,

gewidmet.

VORWORT.

Dies Büchlein besteht aus drei Theilen. Im ersten ist die Rede von allgemeinen Regeln der Schönheitslehre. Da sind Meinungen und Anschauungen niedergelegt, wie sie mir auftauchten, als ich fern von deutschen Fachgenossen und deutschen Büchern in einem englischen Dorfe eine Zeit lang lebte. Anschauungen und Gedanken liegen bekanntlich in der Luft. Vielleicht hat die feuchte, befruchtende und stählende Luft Englands mich dahin beeinflusst, dass ich von mancher einst selbst kecklich verfochtenen Lehrmeinung deutscher Kunstphilosophie abfiel. Ich werde mich daher dem Gerichte der Fachgenossen zu unterwerfen haben.

Im zweiten Theile ist von den einzelnen Wohnräumen, im dritten von den Geräthen zu ihrer Ausstattung gesprochen. Es wird mir verziehen werden, wenn ich hier nicht so sehr in theoretischen Erörterungen als in praktischen Winken für die Bewohner des Bürgerhauses meine Aufgabe suchte, dass ich nicht Kunstgeschichte gebe, sondern über dieses und jenes spreche, das den Gegenstand der Unterredung bildete, wenn ich Freunden beim Einrichten eines Heim's half.

Und hier fürchte ich wieder Architekten und Dekorateuren zu nahe getreten zu sein, weil ich wie im ersten Theile auf selbständiges Denken, so hier, in der Kunst, auf selbständiges Handeln der Betheiligten hinwies.

So ist denn das ganze Büchlein weniger für die Fachleute bestimmt, als für die Genossen und Genossinnen aus deutschem Bürgerthum, welche sich ein Heim einzurichten gedenken und mit derlei Handtirung bisher nichts zu thun hatten. Wird es ihnen auch nicht in all den zahllosen Fragen, welche eigener und fremder Geschmack ihnen vorlegt, kurze und bündige Antwort geben können, so wird es doch den Muth der Entscheidung stärken helfen. Es möchte als eine Anleitung gelten, um den Gedankengang des Künstlers beim Schaffen kennen zu lernen und somit dem vom Gestaltungsdrange bisher nicht Berührten zu zeigen, wie es kommt, dass Andere durch denselben so beglückt werden. Schon diese Erkenntniss wird der deutschen Kunst nützliche, weil selbstthätige Freunde schaffen!

Winchmore Hill, September 1887.
The Shrubbery.

Cornelius Gurlitt.

Wohnung suchen! Trepp' auf, Trepp' ab, keine will genügen, an jeder ist etwas auszusetzen!

Wie sie sich alle ähnlich sehen, die Wohnungen in unseren grossen Zinshäusern. Man möchte an der Begabung oder am guten Willen unserer Baumeister verzweifeln. Jeder kleine Wunsch, der über das Alltäglichste hinausgeht, macht das Finden eines passenden Heimes fast unmöglich. Sollen denn nur die Glücklichen, welche in eigener Villa, nach besonders für sie geschaffenem Plane sich einnisten, das Vorrecht besitzen, auch im Hause, in der Einrichtung der Wohnung ihre Eigenart zu behaupten?

Sind wir minder Bemittelten denn verurtheilt, in der Menge der Gleichbegüterten ohne Recht auf selbständige Ausgestaltung des Geschmackes, der Eigenthümlichkeiten zu verschwinden?

Wie anders war einst der Eltern Haus am alten Marktplatze: ein breites Thor, eine tiefe, dunkle Durchfahrt, enge Treppe in eigenartig verwinkelten Windungen. Der Aufgang war nicht schön, zum mindesten nicht modisch, nicht einmal bequem. Aber oben fand man tiefe Zimmer, mit allerlei malerischen Alkoven, verborgene Schränke und lichtdurchflossene Erker, Ecken und Winkel, in welche die Jahrhunderte ihre Märchen hineingezaubert hatten. Das war ein unvergessliches Heim. Schauerlich für uns Kinder und doch so heimlich, so traulich; nicht allein bewohnt von den lieben Alten, sondern

zugleich von tausend lustigen Erinnerungen. Wie genau kannten wir auch die verborgensten Räume; und doch! wie viel gab es in alten Kammern und Böden immer noch zu entdecken, wie wirkte auf unsere noch unbewussten Kindergemüther die stille, märchenhafte Stimmung eines Raumes, der mit den Bewohnern alt und ernst und würdig geworden war.

Und wir sollten in jene Miethwohnungen einziehen, in jene viereckigen, reizlosen Gelasse, in jene nüchtern, klar an einander gereihten Zimmer, in denen jeder Fremde heimisch ist, weil ihm das erste Hineinschauen einen Ueberblick darüber giebt, wie das Ganze nach bekanntem Schema angeordnet ist, in diese Mauern, welche das süsse Geheimniss unsers Hauslebens nicht umschliessen wie ein bürgerlich festes Gewand, sondern unser häusliches Dasein jedem Daherkommenden erbarmungslos offenbaren!

Ist keine Rettung gegen das Aufgehen in die Gleichmacherei der Stadt, kein Mittel, wenn nicht sich zu erheben über die stumpfe Menge, so doch sich von ihr zu sondern und auch für uns eine Einrichtung zu schaffen, die unser ist nicht nur im Sinne des bürgerlichen Rechtes, sondern in einer höheren, geistigen Auffassung, ein Theil unseres Wesens, ein sittlichendes, weil an's Vaterhaus fesselndes Erbtheil für unsere Kinder, uns eine Stätte behaglichen Daseins, unsern Kleinen eine Heimath, die sie mit dem Gestaltungseifer junger Köpfe erfüllen können zu einem besonderen, traulichen, sagenhaften Erdenwinkel, den das Christkind durch sein märchenhaftes Erscheinen geweiht hat, der den Knecht Ruprecht zur Thüre eintreten sah, und in dem noch aller Orten die Zeugen kindlicher Thaten und Sünden auf die Heranreifenden herabsehen.

Und du alter Freundeskreis der Eltern! Wie gerne sähen wir an unserm Herde die Gesichter jener wieder, die

mit uns Männer und Frauen geworden sind, auf die wir mit Stolz oder mit Behagen, mit Sorge oder mit herzlichem Mitgefühl schauen. Wie fremd sind uns nun schon die Jugendfreunde? Wie thöricht, dass wir uns von den Reichen unter ihnen meistern liessen, dass wir glaubten einen Verkehr abbrechen zu müssen, bei welchem wir nicht äusseren Glanz dem Glanze entgegenzusetzen vermochten. Wie arm an ächter Geselligkeit ist unser Leben, wie traurig sind unsere Abende geworden, seit uns die Mode zwang, von der alten, einfachen Sitte der Eltern abzugehen: ein Fisch, ein Braten und ein gutes Glas Bier.

Aber ist es denn möglich, den Kreis aufrecht zu erhalten? Man kann doch nicht mit einer spiessbürgerlichen Tugendhaftigkeit, einer altväterischen Einfachheit prahlen, welche keinem mehr behagt, hinter der jeder viel eher Knauserei und Heuchelei erblickt. Wer immer sich die Mühe macht, das Festgewand anzuziehen, den weiten Weg bis zum bewirthenden Hause zu durchfahren, einen Abend zu »opfern«, wie es heute heisst, der hat ein Recht darauf, etwas Ungewöhnliches aufgetafelt zu verlangen! Sind wir denn besser als jene Gesellschaftsmüden, haben wir doch selbst über die Butterbröde und den schwächlichen Thee bei Geheimraths die gewagtesten Witze gemacht und uns gleich nach Tisch unter Lachen mit den Freunden heimlich verschworen, uns nach dem freundlich dargebotenen Abendbrod im behäbig deutsch-bürgerlichen Hause ein Souper im chambre separé des Restaurant serviren zu lassen. Der Garçon ist schon avisirt, der Mousseux frappirt!

Alte Klagen, die immer neu sind! Geht nur einmal mit prüfendem Blick durch die neuen Stadttheile. Schaut in die Fenster deutscher Bürgerhäuser; und wenn gleich das Aeussere sich kaum von dem des Nachbargrundstückes unterscheidet, wenn gleich beide Steinmassen fast nach einem Plane

aufgethürmt sind, durchdringt doch nach und nach ein geordnetes Hauswesen den nüchternen Bau mit seinem Eigengeist, mit der Zeit wird die Hand einer treu waltenden Frau doch künstlerisch bemerkbar, schafft sich der nüchternste Raum zu einem belebten, durchgeistigten Wesen um, das Zeugniss von seinen Bewohnern, deren Lebensart und Gemüth ablegt.

Wie viel Wohnlichkeit und an den Besitzer angeschmiegte Bequemlichkeit birgt auch heute noch das Heim unseres Mittelstandes, wie zahllos sind jene Gemächer, deren Anordnung der ächten, dauernden Liebe und Freundschaft entsprungen und gewidmet ist, wie gewaltig wirkt im Kleinen und Einzelnen der Sinn unseres Volkes, um das Werk des Baukünstlers zu einem solchen seiner Bewohner umzugestalten.

Denn eines kann weder der Architect, noch der Tapezierer, noch der Decorateur: keiner vermag dem noch so künstlerisch gestalteten Raum jene enge Beziehung zu seinem Bewohner zu geben, welche dem Zimmer erst das Wesen eines Heims verleiht. Das vermag nur dieser selbst. Der Geschmacksrohe wird in einem mit höchster Kunstentfaltung und feinstem Gefühl für die Schönheit ausgestatteten Schlosse erst recht als Fremder erscheinen und sei es zehnmal sein Eigenthum, aber der Häusler im letzten Alpendorf stellt ein entzückendes Bild, indem er sich und sein Heim in innigste Zusammengehörigkeit bringt.

Schaffe dir ein eigenes, deinem Wesen entsprechendes Nest und es wird dir gefallen, schaffe es in Durchbildung deiner Ansichten über schön und hässlich, unbesorgt um das Streiten der Aesthetiker und es wird sicher schön werden, wenn in dir die edlen Züge des Menschenherzens obwalten. Nicht die stilistischen Formen machen ein Haus zu einem Eigenwesen, das sich von der Masse des Mittelmässigen wohlthuend unterscheidet, sondern der Gedankeninhalt, welcher unbemerkbar und doch bestimmend in den Dingen waltet. Der Tischler macht den Tisch; der ist ein unbeseeltes Ding

bis er das Mahl zu tragen gewöhnt ist, bis an ihm der gesprochene oder ungesprochene Segen, das »Unser tägliches Brod gieb uns heute« heimisch geworden ist, bis er Eltern und Kinder an der freundlich hellen Lampe um sich vereint sah, bis er Zeuge unserer stillen und lauten Freuden und der Stunden der Sorgen geworden ist. Dann bleibt er nicht ein gleichgiltiges Werk fremder Hand, er ist unser Tisch im höheren Sinne, unser Besitz, das harte Holz hat Sinn, ein Theil unseres Ich hat ihn zu einem bedeutungsvollen Wesen umgeschaffen. Sind die Dinge um uns so zu Werken der Hingebung, der Liebe, der wechselseitigen auf Erkenntnis der Wünsche der Geliebten begründeten Aufmerksamkeit und Theilnahme geworden, so mögen sie an sich noch so formlos sein, sie werden einen Gesammtton ergeben, der zum Herzen spricht, weil er aus Herzen geboren ist. Der Kunstgelehrte oder der gelehrte Künstler wird vielleicht hier und da eine Aenderung im Zimmer aus Stilrücksichten dringend fordern, aber wer einen höheren Sinn hat für das, was man »die Stimmung« nennt, der wird achtungsvoll das Gewordene als geheiligt betrachten, der wird in dem eingewohnten Bürgerhaus reineres Kunstempfinden geniessen, als in dem trotz der »warmen Töne«, trotz Butzenscheiben und Wandvertäfelungen kalten Prunkzimmer, welche eine Künstlerhand schuf. Zimmer wirthlich einrichten, heisst sie mit dem Leben der Bewohner erfüllen. Das wissen die Maler sehr wohl. Das wussten Teniers und Ostade, als sie die ganz kunstarmen Bauernhütten mit Vorliebe darstellten. Nicht die Raumgestaltung, nicht die Pracht der Geräthe, nicht der Prunk tiefgetönter Teppiche und reichverzierter Schränke und Tische macht den Raum malerisch schön, sondern seine Beziehung zum Leben. Das Zimmer des alten Mütterchens entzückt uns, so lange sie darin waltet oder so lange wenigstens ihr Geist um all' die Kleinigkeiten webt und schwebt, welche einst ihre zitternde und doch so vorsichtige Hand alltäglich ab-

stäubte. Verschwindet das Andenken an die Schöpferin, so wird das anmuthige Gemach zur Rumpelkammer. Der Fremde, der den Trödel verkauft und verschleudert, ist nicht roh und gefühllos. Er ist nur unfähig, den Kunstgeist des Raumes zu verstehen, da er die Bedingungen seines Daseins nicht kennt. Zu Hause hat er vielleicht selbst allerlei Nichtigkeiten, an denen sein Herz hängt. Es würde ihm bluten, käme ein Dritter, um dieselben nach dem Marktwerthe abzuschätzen. Jene alte Stutzuhr, ein Erbstück, das, so lange er zurückdenken kann, auf dem Kamin steht, das er nie darauf ansah, ob es schön oder hässlich, modisch oder stilistisch sei, das einmal »die Uhr« ist, ohne Umschweife, weil seit vierzig Jahren niemand daran dachte, dass es möglich sei an diese Stelle auch eine andere Uhr zu stellen, dies Erbstück soll nun plötzlich, weil alt und kunstlos, blos ein paar Mark werth sein?

Ist denn der Werth des Ererbten in Gold auszudrücken? Wohl dem, der Besitz hat, welcher einen Theil seiner selbst bildet; der sich an die Dinge auszugeben verstand, um sie geistig dafür in sich aufzunehmen. Er ist reicher, als ihn die Leute glauben.

Alte Möbel! Als die Eltern sich ihr Heim schufen, strebten auch sie nach dem Neuesten. Auch damals wollte man in deutschen Landen modisch sein. Man schaute nach Frankreich hinüber, um zu ergründen, welchen Weg der Geschmack wohl in kommender Zeit machen werde. Man suchte die modischen Hölzer, die neuesten Stoffe, die Farben der Saison, um den Anderen nicht nachzustehen, nicht vor der Zeit altväterisch zu erscheinen. Wohl kümmerte der Bräutigam sich wenig um die Wahl der Dinge. Nur in so weit sorgte er für das neue Heim, als er sah, dass die Geliebte

ihre herzliche Freude an der Wahl und Mühe des Beschaffens empfand. Es wäre für ihn unschicklich gewesen, weibisch, sich um Frauenkram zu kümmern. Der Schwiegervater gab reichlich und gern und drang auf tüchtige Waare, auf Festigkeit und Dauer, mehr als auf Glanz. Er wollte dem Paare ein wohlbestelltes Heim schaffen, bequem, zweckentsprechend, einfach und doch reichlich. Aber das Wie, Form und Farbe der Gegenstände, das überliess auch er völlig der Frau. Auch ihn hielt Geschäft und Amt, Wissenschaft oder Handwerk vom Hauswesen fern. Dem Manne war die Wohnung eine Stätte der Ruhe, des stillen Geniessens, ihm war es gleich, wie die Frau, wie die Töchter dieselbe ausgestalteten. Ja er glaubte eine gewisse Höhe der geistigen Stellung dadurch kund zu geben, dass er für diese kleinen Sorgen sich unzugänglich zeigte, dass er, beschäftigt mit den wichtigeren Dingen seines Berufes, oder mit den grossen Fragen der Schriftstellerei, oder auch wohl des Staatswesens, mit dem öffentlichen Leben in Reich und Stadt, in Verein und Genossenschaft, sich unempfindlich für das Schöne zeigte, welches die Braut ihm an Leinen und Geräthen, an Geschirr und Möbeln vorwies. Er verstand von allen diesen Dingen nichts und gab dies mit einem gewissen Selbstgefühl zu. Hätte sein Beruf ihn mit denselben zusammengeführt, so würde er sie mit Eifer zu erkennen gestrebt und auf seine Wissenschaft ein grosses Gewicht gelegt haben, er würde geneigt gewesen sein, seiner Ueberlegenheit in der Kenntniss der einzelnen »Branchen« ein sehr hohes Gewicht beizulegen und jene zu belächeln, welchen es an Verständniss für das gebrach, was er betrieb. Aber von dem nicht fachgemäss Erlernten nichts zu verstehen schien ihm selbstverständlich. Kam doch der deutsche Mann aus einer bürgerlich beschränkten Welt, aus einem kleinen und kleinstaatlichen, vom Zunftzwang beengten Handwerk, fehlte ihm doch für gewerbliche Verhältnisse jener Ueberblick, welchen er für alle Erzeugnisse jener von den Deutschen allein im

Grossen beherrschten Welten besass, den Gebieten des Gedankens, dem Reich der Träume!

Die gute, alte Zeit! Wer hörte nicht schon von den Alten unter uns das hohe Lied, wie es früher so viel schöner in der Welt gewesen sei, so viel einfacher und bescheidener, aber auch so viel heiterer, während jetzt die Aeusserlichkeit und die Verschwendung die Welt beherrsche und das wüste Jagen nach hastigem Genuss des Augenblickes.

Wohl hat sich eine tiefe Umgestaltung des Volkslebens vollzogen. Aber die Menschen sind doch wohl im Wesentlichen dieselben geblieben. Die gute alte Zeit hat jeder von uns erlebt und ist er sich ihrer noch nicht völlig bewusst geworden, so warte er noch einige Jahrzehnte, dann wird er erkennen, dass es die Zeit der Jugend war. Damals waren wir froh und genügsam, damals entzückte uns der stille Wald und der murmelnde Bach mehr als später der Donner des Meeres und die majestätische Pracht der Bergriesen; damals konnte jeder kleine Eindruck sich tief in unser Inneres einschreiben, uns erheben und erschüttern. Das Lachen war dem Munde so nahe, wie die Thräne dem Auge.

Die Welt hat uns unempfänglicher für den Schmerz und ernster gemacht, die Leidenschaften erschüttern den Körper weniger, wenn sie ihn gleich tiefer durchwühlen. Die gute alte Zeit geht dahin. Viele sehen den Regenbogen am Wolkenhimmel, aber jeder sieht ihn an anderer Stelle. Die gute alte Zeit war für jeden eine andere, die Sehnsucht nach ihr ist aber Allen gemeinsam, die Klage um ihr Scheiden klingt bei Allen gleich an. Mögen unsere Alten sie ausstossen oder etwa Lorenz Stark, jener verständige Held des zu Goethes Zeit gerade wegen seiner Wahrheit so ausserordentlich beliebten Romans von Engel. Also auch vor 100 Jahren sprach man von vergangenen Tagen einfacher Bescheidenheit, von dem Luxus

und dem Unverstand der Gegenwart, auch damals sah man mit Stolz auf die kleinen Anfänge eines werdenden Glückes, mit Genugthuung auf die ernsten Freuden der Zeit des Ringens und Vorwärtsstrebens.

Wie die Liebe zur guten alten Zeit, das Zurückversenken in die eigene Jugend, allen Erdentagen gemeinsam ist, so ist wohl auch der Gedanke ein sowohl alter als stets wieder neuer, dass wir im Allgemeinen auf dem Pfade des Fortschreitens uns befinden, dass jede Zeit sich des gemeinsam Erreichten mit Stolz bewusst wird. Neben den mit sich Fertigen, Müden, so Alten wie Jungen, welche nach rückwärts schauen, giebt es und gab es wohl immer Werdende, Arbeitswillige, welche mit Freude am Werke sind, sich und ihr Volk zu fördern, die den Zeichen des Aufschwunges mit leuchtenden Augen folgen und vom sausenden Webstuhl der Zeit aus jauchzend mit Hutten ausrufen möchten: »es ist eine Lust zu leben!« Und auch unter diesen giebt es Alte wie Junge. Der Drang zu eigener Bethätigung ist das Band, welches diese zusammenhält. Sie leben in einer Zukunft, die sie oft selbst nicht zu erreichen hoffen können, wie die vor der Zeit Müden in einer Vergangenheit, in der sie oft ein wahrhaft frisches Dasein nie empfunden haben. Nothwendiger Weise macht der nur unter Kämpfen zu befriedigende Drang nach Vorwärts ungerecht gegen das Ueberwundene, Vergangene. Selbst jenen weiter Blickenden, welche Fernliegendem mit geschichtlich geschultem Sinne gerecht zu werden verstehen, benimmt der Sieg die Unbefangenheit des Blickes für den eben überwundenen Gegner: die verflossene Zeit.

Das Geräthe aus der Zeit unserer Eltern erscheint uns als formlos, unkünstlerisch, geschmacklos. Ungern übernimmt es die Tochter in den neuen Haushalt. Sie will die Fortschritte der Kunst für sich geniessen.

Ist es nur eine Blendung unseres Auges, die uns wider die gewerblichen Schöpfungen aus dem Anfang unseres Jahrhunderts, ja aus der Mitte desselben so streng urtheilen lässt? Sollten wir einen gleichen Fehler begehen, wie unsere Väter, welche von einer den Modernen unter uns heute nicht mehr begreiflichen Wuth gegen das Rococo beseelt waren, dass sie die herrlichsten und kostbarsten Schöpfungen dieses Stiles ohne Herzklopfen, ja unter dem Beifall aller Kunstverständigen zerstören zu dürfen glaubten? Sollte es dem Einen ebenso regelmässig gefallen, die gute alte Zeit über Gebühr und nach Maassgabe ihrer eigenen Lebenserfahrungen zu verherrlichen, wie dem Andern die Erzeugnisse derselben in den Staub der Lächerlichkeit zu ziehen?

Wenn unsere Alten von der Einfachheit in den Zeiten ihrer Jugend sprechen, so sind sie, wenigstens was die künstlerische Seite ihres Lebens betrifft, im vollsten Recht. Sie betrieben die Einfachheit grundsätzlich, sie waren durchdrungen von der Meinung, dass dieselbe eine der wesentlichsten Eigenthümlichkeiten der Schönheit sei.

Es ist ein langer Weg, auf welchem diese Anschauung sich herausgebildet hatte. Zuerst war man im 17. Jahrhundert in Frankreich zu der Erkenntniss gekommen, dass zwischen den bombastischen spanischen Dichtungen und der überzierlichen italienischen Art des süsslich lüsternen Marini einerseits und den unvergleichlichen Dramen der grossen atheniensischen Dichter andererseits ein Gegensatz bestände, welcher erkennen machte, dass das Bedeutende nicht durch das schönrednerische Pathos, sondern durch eine grossartige Einfachheit der Sprache am besten zum Ausdruck gebracht werde. Man begann die griechischen Dichter darauf hin zu durchforschen, welche Beschränkungen sie sich auferlegt haben, und bemühte sich, den formalen Ueberdrang, den Schwulst durch eine mächtige

Einfachheit zu verdrängen. Die Gesetze, welche Boileau in den alten Werken beobachtet zu sehen vermeinte, und die er der neuen Dichtung wieder zu geben sich bemühte, waren in Corneille und Racine lebendig; sie zeigten sich aber auch in veränderter Gestalt, in der Kunst. Frankreich erwehrte sich durch sie mit zielbewusstem Sinne des Barockstiles, jener Schaffensart, welche über die Antiken hinaus zu gehen trachtete, indem sie deren Formen nur als Unterlage, als Mittel für ungleich bewegtere, reichere, ruhmredigere Dinge verwendete. Auch für die Baukunst, für das Gewerbe, wurde von den philosophisch gebildeten Künstlern der neu gegründeten Pariser Bauakademie schon im 17. Jahrhundert das Stichwort, der »noble simplicité« ausgegeben, welches bald die ganze Kunstwelt beherrschte.

Im 18. Jahrhundert vollzog sich nun ein merkwürdiges Ringen: Auf der einen Seite der nationale Drang, sich künstlerisch reich zu bethätigen, Volksthümlich-Eigenartiges, der Menge Behagendes, Prunkendes zu schaffen, Werke zu bilden, die geneigt waren, der lebhaften, durch wilde Kriege oft verrohten Sinnlichkeit der Menge zu genügen, einem lebhaften, oft geradezu berauschend stürmischen Formendrang Ausdruck zu geben, alle Gesetze der Kunst zu durchbrechen, dem Erstaunlichen, nie Gesehenen zuzustreben. Auf der anderen Seite ein scharfes, fein abwägendes und doch trockenes Urtheil, eine auf Forschung begründete strenge, ästhetische Lehre, deren erste Schlagwörter die Einfachheit in der Grösse, die Formenrichtigkeit als Meisterin der Einbildungskraft waren. Während die Künstler des Barockstiles sich über die Rücksichtsnahme auf veraltete Gesetze lustig machten, welche sie nur durch den Mangel an eigenen Gedanken zu begründen vermochten, sahen die Klassicisten mit Abscheu die Verwilderung, die Unwissenheit, den ungesetzlichen Sinn ihrer freier begabten Zeitgenossen.

Es war kein zufälliger Streit, der zwischen den beiden künstlerischen Parteien ausbrach. Hinter der einen Richtung

standen die Vertreter aller jener politischen Bestrebungen, deren Herrschaft auf Gesetzmässigkeit im Staat, auf der Wissenschaftlichkeit im Denken, auf der gebundenen Freiheit in der Gesellschaft gestützt war. Es war dies die Partei der Aufklärung, der neuen, auf dem Grunde der Zweifel und Beweise errichteten Philosophie, und des frei forschenden Protestantismus, die Partei des Descartes und Spinoza, des Leibniz und Lessing, des Newton und Voltaire. Es war diese Partei die Fortsetzung der Renaissance und des Humanismus. Plato hatte sie die republikanische Staatsverfassung kennen gelehrt, Aristoteles die Gesetze des künstlerischen Denkens. Der Geist der Antike übermittelte auf die neue Zeit die Achtung vor dem Rechte des Einzelnen, die Neigung, das Menschenthum selbst zum Gegenstand der Forschung zu machen, es nach seinen so unendlich verschiedenartigen Lebensbedingungen zu ergründen. Das Vorbild der Alten, deren Leben als ein durchaus auf vernunftgemäss durchgebildeten Gesetzen beruhendes erschien, wurde der ganzen Partei zum Schlachtruf.

Auf der anderen Seite war das Ringen der Kirche, einer einst allein herrschenden und noch immer in der Menge festbegründeten Weltmacht, deren geistiger Inhalt nicht auf dem erwägenden Verstand, sondern auf einem sinnlichen oder übersinnlichen Erkennen aufgebaut ist. Nach dem Willen dieser Partei sollten nicht die schwankenden Gründe und immer nur auf Menschensatzungen errichteten Lehrweisen der Philosophie die Menschen lenken, sondern die offenbarten Wahrheiten, deren göttliche Lehren man zu glauben habe. Nicht Gründe sollten entscheiden, sondern Empfindungen, nicht von Menschen gegebene und durch Menschen wandelbare Gesetze die Welt beherrschen, sondern der durch irdische Organe zum Ausdruck gebrachte Wille der höchsten, weltschöpferischen Gewalt.

Wo der Offenbarungsglaube und durch ihn das Priesterthum in jenen Zeiten vorherrschte, wo die Gewalt sich vorzugs-

weise auf die Lehre stützte, dass sie von Gottes Gnaden als unbedingte Richterin eingesetzt sei, wo der zweifelnde Gedanke von der Inbrunst eifriger Frömmigkeit verdrängt wurde — dort überall herrschte die frohe, ungebundene Formenwelt des Barockstiles. Wo man aber nach Freiheit rang, sei es in Kirche oder Wissenschaft, im Staate oder Gesellschaft, dort herrschte das Streben nach der Gesetzmässigkeit der Alten, nach Einfachheit, nach bindenden Regeln. Denn die Kunst der im 17. Jahrhundert wieder zu neuem Triumph und neuer Macht gelangenden katholischen Kirche, der unbestritten selbstherrlichen Fürsten in Frankreich und Deutschland, war eine auf Erregung der Sinne gerichtete und mit erregten Sinnen geschaffene. Die Kunst Hollands und Englands aber, wie jene des philosophisch gewordenen Frankreich, war auf dem Verstande aufgebaut und sprach nur zum Verstande.

In der Politik und in der Wissenschaft siegte der Gedanke der freiheitlichen Gesetzmässigkeit. Unser ganzes Leben baut sich auf derselben auf. Ohne sie vermögen wir uns kaum noch die Welt zu denken. Sie ist unser Hort und Halt in allen Gebieten unseres Schaffens und Wirkens. Mit ihr zugleich siegte die Antike, siegte die Lehre, dass es die höchste Aufgabe aller Kunst sei, sich mit jenen unvergleichlichen Vorbildern, welche wir dem Boden von Hellas und Rom entrissen, in engste Verbindung zu setzen. Aus der durch diese festgestellten, reinen Schönheit heraus sollten wir das unseren minder beglückten Zeiten Entsprechende schaffen.

Vor Allem kam man zur Erkenntniss der eigenen Mängel. Allen Völkern Europa's wurde diese gemeinsam. Alle suchten sich desjenigen in ihrer Kunst zu entledigen, was sie von den Alten unterschied. Es ist die Kunstgeschichte des 17., 18. und 19. Jahrhunderts ein merkwürdiges Ringen nach Selbstentäusserung. So oft das Schaffen hier und dort fördersam einsetzte, geschah dies auf dem sinnlichen Wege, auf dem allein eine Kunst zu erreichen ist, traten alsbald die nationalen Eigen-

schaften barock hervor. Nie sind die Künstler im Augenblick des Schaffens ganz griechisch, ganz römisch, denn aus der Anlehnung ist keine Kunst möglich. Eine Zeit lang täuschen sie sich und ihre Mitlebenden, indem sie ihre Gebilde, wenn sie in der Form von den Alten abwichen, doch als im Geiste mit ihnen übereinstimmend darstellen. So würde Phidias meisseln, sagte man, lebte er unter Ludwig XV., so würde Perikles bauen lassen, wäre er Minister unter Friedrich Wilhelm IV.! Aber bald folgen neue Ausgrabungen, neue Aufklärungen über das Wesen der Alten; und wir erkennen, dass es zum hundertsten Male eine Täuschung war, an ein neues Aufleben der Antike zu glauben. Abermals war ein starker Strom nationalen Blutes verspritzt worden ohne Förderung, scheinbar nur um zu beweisen, dass unser eigenes Schaffen stets ein kunstverderbliches bleiben werde, dass wir nur das Zerrbild der Antike zu erzeugen vermöchten.

In diesem eigenartigen Kämpfen nach einem unerreichbaren Ziele erschöpften sich die Kräfte mehr und mehr. In die Kunst kam ein wissenschaftlicher Geist, der ihr den zum freien Schaffen nöthigen Athem benahm. Sie sah die Welt, die sie zu schildern, oder der sie als Ausdruck zu dienen berufen war, nicht mehr mit eigenen Augen. Der Schüler des Malers lernte nicht mehr an den Werken seines Lehrers, wie dieser die Natur sah und nachbildete. Dieser selbst fühlte sich unsicher, ob er auch die Welt recht verstehe und gab ihm Vorbilder als sichere Lehrmittel zu besserem Naturverständniss an die Hand, die vor Tausenden von Jahren entstanden waren. Ja, er warnte ihn, selbst vor die Natur zu treten, führte ihn vielmehr vor die Werke der alten Meister, in welchen er die Schöpfungen Gottes übertroffen sah. Die Natur wurde als roh, das Nachbilden derselben als unkünst-

lerisch verschrieen. Erst wenn der Schüler gelernt hatte, die Welt durch die antike Brille anzusehen, wenn er sich mit fremden Formen erfüllt hatte, erst dann wurde er und wird er noch heute in vielen Kunstgebieten der Wirklichkeit gegenübergestellt. Er versteht nun deren Schönheit nicht mehr, die Wahrheit erscheint ihm befremdend hässlich, dauernd verschlossen. Er ändert ihre Erscheinung theils absichtlich, theils ohne es zu wollen, weil er seinen eigenen Augen, der Richtigkeit seiner Empfindungen nicht traut. Er schafft mit dem Pinsel, dem Meissel, wie die Dichter der Humanistenzeit, in lateinischen Versen, mit wohlgedrechselten Phrasen, deren Schwall die wahre Erscheinung der Dinge nur mühsam durchbricht.

So sank auch die deutsche Kunst dahin. Ihr tiefster Verfall äussert sich in einem ihrer grössten Meister, in Peter von Cornelius. Denn es giebt nichts Kläglicheres, als einen gedankenreichen, mittheilungsfreudigen Mann stammeln zu hören, grossen Willen und stürmischen Schaffensdrang von der Schwäche im Vollbringen beschränkt zu sehen.

Wie wäre es auch unserem Volke möglich gewesen, schöpferisch zu bleiben in der Enge der Regel, im Prokrustesbett einer Kritik, welche in den ästhetischen Gesetzen voraus die Grenzen des Schaffens hergestellt hatte. Diese zu überschreiten sei ein Verbrechen! Je kunstgelehrter Deutschland wurde, desto kunstärmer wurde es. Von allen Seiten drang die Wissenschaft auf den jungen Künstler ein: »Nimm dich vor der Einbildungskraft in Acht, sie führt dich auf Abwege! Schau nicht auf die Natur, sondern auf die veredelten Nachbildungen derselben! Glaube nicht, du werdest die alten Meister übertreffen können und ahme sie deshalb lieber nach! Schaffe die Dinge nicht, wie du sie in der Schöpfung zu sehen meinst, sondern lege ihren zufälligen Formen einen tieferen Sinn bei, als ihnen Gott gegeben hat! Sei grösser als die

Natur, bilde nicht das Besondere, sondern das Allgemeine. Entkleide die Wirklichkeit ihrer Schwächen und suche zu erkennen, was an ihr das aller Kreatur Gemeinsame ist, schaffe nicht Wesen, sondern Typen, sei ein Idealist, wie es die Alten waren, schaffe stilvoll, wie es jene thaten!«

»Dagegen gieb dem Bilde, der Statue, dem Bauwerke einen hohen Inhalt; er ist es, der dem Werke erst Werth verleiht. Lass die uns bewegenden Gedanken in ihm errathen, schaffe eine Kunst, die in unserer gelehrten Sprache zu uns redet. Winkelmann forderte geradezu die Allegorie als höchste Kunstform: Dieses bildlich dargestellte Weib ist kein Abbild eines Weibes, überhaupt keines lebenden Wesens, sondern sie ist ein nur Gedachtes, das für die Sinne nicht erkennbar, das übersinnlich ist: die Frömmigkeit, oder die Stärke, oder sonst etwas!

Vor dreitausend Jahren schuf sich das unbefangene Volk der Hellenen für die grossen Erscheinungen der Welt besondere Gottheiten. Da war ein Gott, den man als den Schleuderer der Blitze ansah, dort ein anderer, dem man die Macht zusprach, die Entscheidung im Kriege zu lenken. Die höchst wirklichen Dinge erfuhren eine Verkörperung in göttlichen Wesen, die von den Künstlern in einer ihrer Anschauung nach erhöhten, typischen Menschlichkeit dargestellt wurden. Das Volk sah die Thaten und konnte sich nicht vorstellen, dass nicht auch Jemand da sei, der sie vollbringe; der Künstler rückte ihnen diese wohlbekannten, wenn auch bisher nicht geschauten Wesen in sinnlich fassbaren Formen vor Augen. Dies Geschäft des Vermenschlichens setzte die neue Kunst fort, obgleich Niemand mehr an jene Gottheiten glaubt. Wie soll ich dem Bauer, wie soll ich neun Zehntheilen unseres Volkes erklären, was jene Statue der Mildthätigkeit, der Weisheit u. s. w. bedeutet, da ich mir doch selbst sagen muss, dass es ein unbegreifliches

Ding ist, einer Sache Form zu geben, die doch nur im Gedanken, in der Erwägung leben kann. Fängt denn noch immer Niemand bei uns herzlich zu lachen an, wenn uns die Künstler mit solchen, durch Jahrhunderte unkünstlerischen Empfindens scheinbar geheiligten Plattheiten kommen? Können wir denn die uns bewegenden Gedanken nicht anders zum Ausdruck bringen, als dadurch, dass wir miteinander Verstecken spielen und uns weiss machen, wir glaubten noch etwa an eine göttliche Frau, von der alle Mildthätigkeit, alle Weisheit ausgeht. Denn glauben wir nicht an sie — was soll sie uns dann? Erscheinen die Dinge nicht in unserem Leben, in der Wirklichkeit deutlich erkennbar für uns. Haben sie nicht tausendfältige Gestalt, rührt und bewegt uns ihre Erscheinung im Einzelnen nicht viel tiefer, als im Allgemeinen. Erzählen wir uns nicht in der Dichtung Beispiele von Vorgängen der Welt, und halten wir nicht die Statistik für unpoetisch — und es sollte naturalistisch, also unedel sein, die Vorkommnisse statt der Vermenschlichung derselben uns wiederzugeben, sie zu schildern, wie wir sie sehen, wie sie unser Herz ergreifen, wie sie uns zum Grossen und Edlen lenken. Fort mit der Allgemeinthuerei, die sich vor dem Besonderen, vor den wirklichen Dingen, vor der eigenen Zeit und ihren Lebenserscheinungen fürchtet; fort, namentlich aus der Schule mit dem kunstmordenden Klassicismus, der seine Grenzen überschritt, indem er unseren Werken die Sinnlichkeit, das blutdurchströmte, nervenzitternde Fleisch nahm und uns glauben machen wollte, die Armuth sei der wahre Reichthum uud die Lostrennung von dem uns umgebenden Leben das wahre, höhere Dasein.

Die »noble simplicité«, die »edle Einfachheit«, die »schlichte Anmuth«, das sind die Schlagworte, welche bei der Wahl von unserer Väter Hausrath maassgebend waren. Misstrauen gegen

den eigenen, nicht wissenschaftlich geschulten Geschmack beherrschte Männer und Frauen als oberstes Gesetz. Um ihrer Würde sich nichts zu vergeben, indem sie ihre Irrthümer hätten eingestehen müssen, waren die ersteren leicht bereit, ihre Unwissenheit offen einzugestehen. Von hier zu einem Kokettiren mit derselben, ist nur ein Schritt. Das Ende der Einfachheit war, dass die Männer sich mit ihrer Geschmacklosigkeit zu brüsten begannen, dass sie im Geschmack, oder doch in der Sorge um denselben etwas Untergeordnetes, Weibisches erblickten. Und so ist's noch heute. Wer es hören will, kann es in unseren bürgerlichen Kreisen aus Männermund tausendfach vernehmen: »Ich verstehe nichts von Kunst.« Das soll heissen, ich habe mich über die Geschmacksfrage noch nicht unterrichtet, ich habe darüber weder eine Anzahl Vorträge gehört, noch ein Buch gelesen. Ich habe zwar meine eigenen Ansichten über schön und hässlich, glaube aber selbst nicht, dass viel Werth auf dieselbe zu legen ist. Denn ich bin durch die Kunstgelehrten so eingeschüchtert, dass ich lieber von vornherein zugebe, mir könne sehr leicht etwas gefallen, was eben vom Fachurtheil als erbärmliche Missbildung herunter gerissen worden ist, und dass ich stumm vor einem Werke stehe, welches jene über die Maassen gelobt hat.

Wird es Jemand geben, der in gleichem Sinne von sich sagt, er wisse nicht, was gut und was böse sei, weil er nicht die Rechtswissenschaften erlernt habe? Oder der sich seines Urtheils über ein dichterisches Werk, einen Roman begiebt? Wird man oft ähnliche Aeusserungen über die Musik, die jetzt bevorzugte Kunst im deutschen Volke, hören? Begegnet man dem Ausspruche: „Ich weiss nicht, ob diese oder jene Sängerin schön, richtig gesungen habe, denn ich habe mich mit Musik nicht beschäftigt!" Ich glaube, er wird sehr selten gemacht werden.

Das deutsche Volk hat gelernt sich auf sein musikalisches Urtheil zu verlassen. Denn die moderne deutsche Musik kennt seit über hundert Jahren keine unerreichbaren Vorbilder, welche den Maassstab ihrer Grösse bilden könnten. Sie überragt sie und ist auch dort, wo dies nicht der Fall ist, eine freie. Es ist ihr kein Ziel gesetzt, keine Regel gegeben, sie erhebt sich auf Grund des Bestehenden zu einem aufstrebenden Thurme, dessen Kreuzblume zu schaffen jedem Einzelnen vorbehalten ist, der das Gebäude am meisten den Sternen zu nähern vermag. Wilhelm Lübke hat Wagner mit Bernini, dem grossen Barockmeister verglichen; mit Recht, denn beide stellten ihre schöpferische Person über die Regel, durchbrachen das Herkommen und erweiterten das Schaffensgebiet für lange Zeit. Nur dass ich im Vergleich mit Bernini keine Schmähung, sondern nur eine bedingte, aber doch ausserordentliche Anerkennung sehe. Denn Wagner ist barock nicht im landläufig tadelnden Sinne, sondern in jenem der neuen Kunstgeschichte: er ist eigenartig, unbekümmert um die von der Ueberlieferung angeblich vorgeschriebenen Gesetze, kühn ausgreifend, reich bewegt, wie das Leben des 19. Jahrhunderts, seiner Zeit Ausdruck und zwar auch in den Formen derselben, nicht in einer alten und demnach auch veralteten Sprache.

Solches Vordrängen erlauben wir nur zögernd den Meistern der bildenden Kunst. Menzel, Feuerbach, Böcklin trugen einst und tragen theilweise noch heute den Zorn vieler braven Leute, namentlich aber aller jener, welche die Kunst auf wissenschaftlichem Wege verstehen zu lernen versucht haben, welche der Meinung sind, wenn sie ein Kunstwerk nicht unter die alten Schaffensformen einzureihen vermögen, sei an ihm etwas nicht ganz in Ordnung. Das Eigenartige an ihnen belästigt die Menge, welche das Allgemeine gewöhnt ist. Warum sich bemühen die Natur oder die Träume eines Künstlers in Formen und Farben dargestellt zu sehen, die von uns eine Entwöhnung des Auges von den bequemen, herkömmlichen Tönen fordern!

Als unsere Väter ihr Heim gründeten, sahen die Klugen, Kunstsinnigen unter ihnen mit stillem Lächeln ihren Frauen bei der Einrichtung desselben zu. „Etwas wirklich Schönes wird es doch nicht werden!" sagten sie sich. „Wozu soll ich mich selbst bemühen um Unvollkommenes«. Der König von Bayern baute sich bei Aschaffenburg ein pompejanisches Haus. Es ist kaum ein Stuhl darin, kein moderner Mensch vermag es darin acht Tage auszuhalten! Aber der König war trotzdem glücklich, nun ein vollendet klassisches Gebäude zu besitzen. Schönheit und Verwendbarkeit schienen sich auszuschliessen. Was aber im Bürgerhaus geschaffen werden konnte, entstand unter dem Eindruck, dass es einer höher gebildeten Seele doch nicht genügen könne, entstand als Nothbehelf. Hier war nur ein Theil der Schönheit erreichbar: die Einfachheit. Und selbstverständlich hielt man diesen für den besten.

Die Einfachheit nun kam zuerst und am vollkommensten zur Geltung hinsichtlich der Farbe. Es riss ein wahres Schwelgen in der Farblosigkeit ein, denn Weiss, Schwarz und Gold sind doch nicht Farben im eigentlichen Sinne. Wir werden auf das Weiss, welches als Grundton für alles Edle, Vornehme galt, zurückzukommen haben. Wie stark aber die Begeisterung für das Verzichten auf die einst im deutschen Volk so lebhaft gepflegte Farbe war, beweist, dass sie in dem wandelbarsten aller Dinge — in der Mode der Kleider — hier und in ganz Europa noch keineswegs verdrängt worden ist. Wenn die Herren der Schöpfung ganz vornehm erscheinen wollen, darf kein Roth oder Blau, kein Grün oder Braun, kein Gelb an ihnen zu sehen sein, nur Schwarz und Weiss. Und wenn das Weib sich zur höchsten Feier ihres Lebens schmückt, ist es nur der weisse Blüthen tragende Kranz, der das Weiss ihres Gewandes unterbrechen darf.

Das Weiss in der Färbung ist eine Nachbildung des an alten Bauwerken und Statuen beobachteten Tones des Marmors; nun sollten auch dessen Formen in die Welt von heute eingeführt werden. Zwei Dinge standen dem entgegen: erstens, dass weisser Marmor in Deutschland selten und theuer ist; und zweitens, dass er für die modernen Bedürfnisse sich als wenig anwendbar erwies. Hatte man nun keinen Marmor, so musste man andere Dinge dafür wählen und entschuldigte sich damit, dass man sie wenigstens in Form und Farblosigkeit demselben nachzubilden bemühte.

Die Formen für den Hausrath waren fast ausschliesslich die der Baukunst. Zwar wurde, was man an antiken kunstgewerblichen Gegenständen gefunden hatte, vorbildlich verwerthet. Es war aber leider nicht eben viel. Mit mancherlei wusste man auch nichts Rechtes anzufangen. Die modernen Bedürfnisse waren so ganz andere, als die jener Unglücklichen, welche Pompeji vor zweitausend Jahren verliessen. Da musste die Baukunst mit ihren Formen aushelfen. An den Ecken der Schränke erscheinen Halbsäulen, über diesen zieht sich ein nach dem Vorbilde etwa des Theseustempel in Athen geschaffenes Gesims hin, alle aufstrebenden Glieder erhalten die eigenartige Reifelung (Kannelirung) der alten Säulen, alle tragenden sind den antiken Säulenknäufen nachgebildet. Die Ausschmückung beschränkt sich fast ausschliesslich auf Palmetten, einfache Blattreihungen, Kränze und dergleichen. Grosse, ungeschmückte Flächen, wie sie die fein in einander gefügten Marmorquader der Tempel bildeten, galten für besonders reizvoll. Nur ein Medaillon, ein kleines Ornament unterbrach sie. Zimmer wie diejenigen, welche Leo von Klenze in der Residenz zu München zum Entzücken seiner Zeitgenossen einrichtete, sind fast durch nichts so ausgezeichnet, als durch die ertödtende

Langeweile ihrer grossen, ungegliederten Flächen. Die Einfachheit der Form feiert ihre Siegesfeste. Es ist eine wahre Bettelarmuth! Und man war noch dazu stolz auf dieselbe.

Dabei war man sich der Forderung der künstlerischen Wahrheit schon bewusst geworden. Aber konnte der Zweck eines Bautheiles, eines kunstgewerblichen Erzeugnisses besser ausgedrückt werden, als in griechischer Formensprache! War diese nicht durch den ausgezeichneten berliner Kunstgelehrten Bötticher so erläutert worden, dass man ganz genau wusste, was jede Schwingung der Profile, jedes aufgemalte Ornament zu sagen habe. Ein zwar nur den Gelehrten und ihren Schülern, den Architekten, verständliches, aber fein durchgebildetes System der Architektur beherrschte die Zeichnungen. Hier ist ein „laufender Hund" aufgemalt, ein Ornament, welches den sich überstürzenden Wellen ähnlich ist. Das bedeutet, dass das Glied, welches darüber liegt, etwas mit dem Wasser zu thun habe. Dieses Profil sagt: hier ruht eine schwere, jenes: hier ruht eine geringe Last. Das war Alles sehr fein bestimmt, jede Form wurde überlegt, man konnte über die Für und Wider der stärkeren oder geringeren Biegungen einer Kurve ein Büchlein voller Gründe und Gegengründe schreiben, aber man vergass die Wahrheit des Ganzen völlig über der Richtigkeit des Einzelausdruckes.

Man sehe Schinkel, den geistvollsten und vornehmsten Vertreter der Zeit. Ihm ist die Säulenarchitektur die grösste Kunstleistung aller Zeiten. Er ergründet mit feinem Gefühl jede Einzelheit derselben, aber er baut eine Tempelfront vor sein Museum in Berlin, die im peinlichsten Gegensatz zu dem zweigeschossigen Bau steht.

Man hatte sich damals nach und nach daran gewöhnt, ohne die Schönheit, ohne die Kunst im Hause sich zu behelfen,

die ein so ausserordentlich schwer zu erlangendes Ding war. Es konnte nicht jeder seinen philosophischen Doctor, oder seine Bauführerprüfung gemacht und so sich ein Zeugniss darüber verschafft haben, dass er wisse, was schön sei. Wer aber tappt gerne im Dunkeln herum? Selbst die Maler und Bildhauer waren übel angesehene Mitarbeiter im Kunstgewerbe. Sie brachten etwas in dasselbe, was in der Bauschule nicht für ganz voll galt: das Beziehungsreiche.

Moritz von Schwindt hat den Entwurf zu einer Meerschaumpfeife geliefert, in welchem er die schönen Seiten seines liebenswürdigen Künstlergeistes spielen liess. Der Kopf selbst hat die Form eines alten Ofens, an dem sich der Grossvater im Kreise der Seinen wärmt. Ist das nicht ein allerliebstes Bild! Gewiss ein guter Gedanke für ein Sittenbild, aber ein schlechter für eine Pfeife, wenn man deren Form nach ernsten kunstgewerblichen Anschauungen beurtheilen will. Und das muss man, denn Schwindt beabsichtigte mit seiner Arbeit nicht einen Scherz.

Zunächst ist doch wohl gar kein Zweifel darüber, dass eine Pfeife wie eine Pfeife und nicht wie ein Ofen aussehen soll. Sie soll ein Ding sein, in welchem ein Feuer brennt und das raucht! In sofern stimmt sie mit zahlreichen, wenn auch nicht mit den besten unserer Oefen. Sie soll aber auch ein Ding sein, das man im Mund und in den Fingern hält und wenn man es nicht braucht, in die Tasche schiebt oder an die Wand stellt. Bald steht es gerade, bald verkehrt, bald schief. Ein Kunstwerk aber, wie das nach Schwindts Zeichnungen gefertigte, darf nie schief hängen. Wer es nicht seinem bedeutungsreichen Inhalt nach behandelt, macht sich des Vergehens wider die künstlerische Schönheit schuldig. Nicht als Pfeife war das Ding schön, sondern obgleich es eine Pfeife war.

Aber dies Beispiel ist noch ein weniger auffälliges. Je weniger die Dinge an sich durch ihre Formen selbständige Bedeutung hatten, desto mehr sollten dieselben durch den ihnen

beigelegten Gedanken Inhalt erhalten. Jedes Geräth hatte etwas Räthselhaftes, einen Nebensinn. Es wendet sich mit seinen Formen nicht an unbefangene, sondern an geistreiche oder doch unterrichtete Leute. Zunächst ging es sentimental im Garten los. Jener würfelartige Stein war ein Altar der Freundschaft, jene Laube ein Tempel der Liebe, jene Bank der Erinnerung geweiht. Die Dinge waren Allegorien, wie etwa der Ackerbau und der Handel allegorisch gebildet werden. Vertauscht ein böser Bube über Nacht den Gestaltungen das Beiwerk, dann ist morgen der Ackerbau zum Handel geworden. Denn die Erscheinung hat mit dem Wesen solcher Bildungen nur wenig zu thun. Eine Inschrift belehrte den Fremden darüber, was die einzelnen Dinge im Garten zu bedeuten hatten. Denn an ihnen selbst vermochte man es nicht zu sehen. Das Aussehen derselben war eigentlich gleichgiltig, denn weder die Liebe, noch die Freundschaft lässt sich kunstgewerblich ausdrücken. Die Bedeutung hatte also mit der Form nichts zu thun, die letztere erschien nebensächlich, geistig tief stehend neben der ersteren. Wer sollte sich um so untergeordnete Dinge viel bemühen. Der unkörperliche Gedanke beherrschte das deutsche Volk so sehr, dass es die Form vergessen lernte. Eine neue Zeit musste kommen, um die Sinne wieder zu Ehren, und ihre Bedingungen: die Form, die körperliche Ausbildung, zum Wirken zu bringen. Wir mussten erst wieder turnen und mit den Waffen kämpfen lernen, ehe wir künstlerisch empfinden konnten.

Man sehe die alten Geräthe. Da sind Stühle, deren Lehnen der alten Leier nachgebildet sind. Nun haben zwar die Alten nie ihre Leiern als Rückenkissen benutzt, aber es war ja ein Musikzimmer, für welches die Stühle einst geschaffen wurden. Da ist ein Grabmal in Form einer Aschenurne. Es bezieht sich nicht auf den Glauben des Gestorbenen, nicht auf die Bestattungsart, sondern auf eine sentimental dichterische

Empfindung, welche den Gebildeten jener Zeit von der Antike her geläufig war. Mit ihrem wirklichen Zwecke, dem eigentlichen Wesen des christlichen Grabes, hat sie nichts zu thun.

So waren die Zimmer unserer Eltern erfüllt von eingebildeten Beziehungen. Sie konnten kalt, kahl und leer aussehen: der dichterische Geist der Zeit belebte sie mit seinen Gedanken. Es war die Kunst des Hauses jener Darstellungsart verwandt, in der man die Freunde derselben sich vor Augen hielt: dem Schattenriss. Die Dinge erschienen körperlos, schattenhaft, nur verständlich, durch ein das Angedeutete ausbildendes Denken.

An sich, im höheren Sinne waren sie werthlos. Erst die dichterische, nicht künstlerische Einbildungskraft schuf sie zu Wesen um, welche durch ihre Beziehungen zu hochgeschätzten Gegenständen eine ausserhalb ihrer körperlichen Erscheinung liegende Bedeutung erhielten.

Weil aber die Formensprache verstummt war, weil die kalte, landfremde Sphynx Antike den lebhaft sinnlichen Hauch des deutschen Volkes in immer neu gesuchten Umarmungen völlig aufgesogen hatte, begann der Stoff eine erhöhte Bedeutung zu erhalten. »Aecht und solid« war der erste Grundsatz. Noch heute ist der vornehmste Schmuck des Mannes eine »schwere« Goldkette an der Uhr, d. h. eine solche, der man den Stoffwerth ansehen kann. Keinem Menschen fällt es ein, diese plumpe Dickthuerei lächerlich zu finden. Ein Mann, der eine zierlich durchgearbeitete, künstlerisch werthvolle Kette, wie deren etwa die Renaissance geschaffen hat, tragen wollte, den würden wir für weibisch eitel halten. Nun aber war die Zeit arm, und das Aechte und Solide nicht für jeden erreichbar. Da galt es denn, die Dinge möglichst täuschend so zu gestalten, als seien sie ächt und solid. Auch die Kette aus Tomback und Neusilber erhielt eine Form, als wenn man

mit dem Stoff derselben protzen könne. Auch hier erschien die Kunst als eine, den Eigenwerth verschleiernde Künstelei. Früher wurde ein silberner Becher reich getrieben, wurden seine Flächen matt gehalten, damit die Glanzlichter nicht die Beurtheilung der feinen Arbeit störten. Jetzt war ein glatter, leuchtend geschliffener Becher der schönste. Denn er entsprach der »edlen Einfachheit« und war solid und ächt. Durfte man aber dem versilberten Kupferbecher eine andere Form geben, wollte man die Schande nicht eingestehen, dass er wirklich von schlechterem Stoff sei!

Es war demnach die Zeit des Klassicismus eine künstlerisch unerfreuliche. Das Unglück unserer Väter und Grossväter war, dass ihre Aesthetik des Kunstgewerbes eine vorzugsweise formale ist, dass sie sich nur über die Bedeutung, die Verhältnisse der Glieder, nicht über diejenigen des Ganzen klar machten. Sie legten den Dingen einen Werth bei, den sie sinnlich wahrnehmbar nicht ausdrücken konnten. In dieser Beziehung ist sich der Klassicismus von seinem Beginn in Frankreich und England, also vom 17. Jahrhundert, bis in die jüngste Zeit ziemlich gleich geblieben; seine Wandlungen haben zumeist nur aussen liegende Gründe bedingt: die neuen Ausgrabungen, neuen Aufmessungen, neuen Forschungen. Er steht unter dem Banne einer Aesthetik, welche nicht, wie es sein soll, dem Künstler erklärend nachgeht, sondern die Kühnheit besitzt, ihm voranleuchten zu wollen. In dem Kampfe der grossen, modernen Gewalten, zwischen Empfinden und Erkennen, Glauben und Zweifeln, Hingeben und Denken hatte die Gedankenklarheit zu einer Verfeinerung der Luft geführt, in der die Sinne nicht mehr künstlerisch zeugen konnten. Man schuf unter dem Wahn, es gäbe überhaupt bindende Gesetze der Schönheit. Als wenn nicht jede Zeit diese neu, jedes Volk sie anders ihrem Wesen nach gestalten müsse; als

wenn sie nicht ein Menschenwerk und darum durch Menschen umzugestalten seien. Der Sieg des Wissens über das Können, das Uebergewicht der Regel über die freien Kunstäusserungen, das ist der »Zopf.« Wie Vielen hängt er noch fest am Kopfe, die über ihn spotten.

Die Einfachheit war eine Bedingung der Schönheit für die Griechen, so lange sie in einfachen Verhältnissen lebten. Sie schritten zum Reichthum der Formen über, sobald ihre Welt sich vielseitiger ausgestaltete. Und auch wir sollen im Kunstwerk zunächst uns selbst suchen, unsere Zeit in ihrer Grösse, ihren Schwächen, ihrer unendlichen Vielgestaltigkeit und ihrem Drange nach Gleichheit, eine neue eigenartige Welt, die sich in erstaunlicher Schärfe von allen früheren Zeiten unterscheidet. Sie ist ohne Vorbild in der Geschichte, sie soll es auch in der Kunst sein.

Es ist also bei den Neuen das Streben dahin gerichtet, im Bild, in der Statue die Welt zu schildern, wie sie ist, nicht Gott übertreffen zu wollen, nicht Ideale schaffen zu wollen, die doch nur Veränderungen der Natur nach Maassgabe menschlicher, also einseitiger Erwägung sein können. Was heisst es denn anders, eine Landschaft »komponiren«, als erklären, dass die Schöpfung eigentlich keinen Ausblick geboren habe, den in Wahrheit darzustellen unserem Geiste genüge; zu sagen, dass wir überall die Welt nach unserem Erwägen angeblich grossartiger, durchdachter, wirklich aber unserer augenblicklichen Zeitauffassung entsprechender, also beschränkter, umbilden müssen. Was heisst es, einem Bilde Stimmung geben, als die Farben in einer Weise abzuändern, die einem vorhergefassten Schönheitsbegriff entspricht, ihm etwa das Braun zu geben, welches dem Abendlichte oder der Zimmerbeleuchtung eigen ist, also den Glanz der Sonne zu brechen, zu ver-

kleinern, herabzumindern, weil wir es nicht gewöhnt sind, ihre ungeheure Macht im Bilde auf uns wirken zu lassen.

Wie aber findet der Architect, der Gewerbekünstler die Natur, die Quelle alles Schaffens, wo erwachsen ihm die Vorbilder, welche den Maler, den Bildhauer tausendfältig umgeben?

Einst glaubte man, ob mit Recht oder mit Unrecht ist gleichgiltig, der griechische Tempelbau sei eine in Stein übersetzte Holzhütte. Namentlich der französische Jesuit Laugier führte in der Mitte des vorigen Jahrhunderts diesen Gedanken in alle Einzelheiten durch. Er suchte jedes Glied des Baues in einer seinem Ursprung entsprechenden Weise auszubilden, die Säulen als stützende Baumstämme, das Gesims als tragenden Rahmen, die Balkenköpfe, Sparren und Giebel nach ihrem Vorbilde im Holzbau zu erklären. Aber man kam bei dieser Art des Zurückversetzens der Baukunst in den Standpunkt des Hirtenlebens nicht vorwärts. Die Glieder redeten keine natürliche, sondern nur eine eingebildete, ihnen verstandesmässig beigelegte Sprache. Dann suchte der berliner Kunstgelehrte Bötticher ihnen eine neue Bedeutung zu verleihen, indem er sie mit grossem Scharfsinn als Ausdruck des Zweckes der Bautheile erklärte. Er mag, wie Laugier, in sehr vielen Punkten Recht haben. Aber was erst nach einigen Jahrhunderten vergeblichen Ringens erklärt wurde, das kann doch nicht auf die Menge begreiflich, verständlich wirken. Die Feinheiten der von Bötticher beeinflussten Künstler blieben unbeachtet. Sie waren eine Art Sport, welchen die Kenner unter sich betrieben. Der Einzelne mochte stolz sein, zu der neuen Freimaurerhütte der Eingeweihten zu gehören. Zu der Menge konnte das Geheimniss der Kunst nicht dringen, denn diese will mit Recht nicht erst harte Schaalen knacken, ehe sie zum Genuss kommt. Vergnüglich ist es zu sehen. mit welchem Erstaunen die Verschworenen erkannten, dass

auch ein Brunelesco, ein Palladio oder Bramante, die grossen Meister der Renaissance, ganz hübsche Sachen geschaffen haben, ohne dass einer von ihnen eigentlich etwas vom innersten Wesen jener höchsten, architektonischen Geheimkunst verstanden hätte. Denn diese begann erst mit Schinkel und Bötticher. Aber die Kunstwerke, welche erst erklärt werden müssen, ehe sie verstanden werden, sind nicht geistreich, sondern unkünstlerisch. Ueber Witze, die erst nachträglich gedeutet werden müssen, lacht kein Mensch! Das wahrhaft Schöne ist unbefangen und für die Unbefangenen da. Wie einst die Kunst an Stelle der Schrift Jedermann die Dinge erklären sollte, ein biblia pauperum geschaffen, der Menge das Gotteswort durch die Zeichnung gelehrt werden konnte, so soll jeder Bauer das moderne Kunstwerk verstehen können. Versteht er es nicht, so ist in den meisten Fällen nicht er dumm, sondern das Kunstwerk.

Es ist in den letzten Jahren das Wort Stil in aller Mund gekommen. Selbst die Posse hat sich seiner bemächtigt. »Stilvoll« sein, ist das Ziel der neuen Haushaltungen. Danach drängt der Sinn der jungen Frauen, davon redet man auch in den geselligen Kreisen der Männer. Wenn man aber nur genau wüsste, was Stil ist und wie man ihn erreicht. In wie viel Köpfen wird wohl hierüber noch eine völlige Unklarheit herrschen, deren Mund das Wort längst geläufig ist. Selbst die Nachschlagebücher geben nur ungewissen Anhalt. Da kommt zuerst die Worterklärung, nämlich, dass Stil von dem lateinischen Worte stilus, der Griffel, komme, dass dieser Ausdruck zugleich die Bedeutung »Schreibart« habe. Sagen wir im Deutschen doch auch: »Er schreibt eine scharfe, eine gewandte Feder«, statt: »Er schreibt in scharfer, gewandter Schreibart.«

Daher spricht man von einem dichterischen und einem geschäftlichen Stil, vom Stil des Rechtsanwaltes und vom Stil

des Predigers, vom Stil des Schulmädchens und von dem der Weltdame. Es ist jede dieser Stilarten also etwas Besonderes, für sich Berechtigtes, jede hat ihre Formen und Ausdrucksmittel für sich. Eine diplomatische Note Bismarcks kann z. B. ein so ernstes Ereigniss, wie etwa die Niederlage Napoleons III., meisterhaft schildern; indem sie mit Kälte, Ruhe und sachlicher Klarheit die Gründe und Umstände auseinandersetzt, welche den Gegner zu Falle brachten; sie wird jedes Wort vermeiden, welches über die Grenzen der knappesten Darstellung des Sachverhaltes hinausgeht und sich in keiner Weise davon abbringen lassen, die menschlichen Empfindungen, die Ergriffenheit des Herzens inmitten des furchtbaren Ernstes völlig zurückzudrängen. Scharf und schneidig wie das Schwert des deutschen Heeres, leidenschaftslos und unentwegt sachlich sei der Stil des Staatsmannes.

Aber auch der Dichter vermag denselben Vorgang zu beschreiben. Er wird die Aufgabe haben durch den Reichthum seiner Schilderung uns zu zeigen, welche Empfindungen die Herzen der Betheiligten durchzogen. Er wird uns in den Kampf und in das Ringen der Seelen bei Sieger und Besiegten einzuführen haben. Er wird durch das Wort den fern grollenden Donner der Kanonen, den Aufschrei der Verwundeten, den unermüdlichen Wandel der kommenden Boten und forteilenden Adjutanten, den ganzen unheimlichen, grausigen Schauplatz des Vorganges uns lebendig darzustellen haben. Erschütternd und ergreifend wirke auf uns der farbenreiche, leidenschaftliche, sinnlich erregte und erregende Stil des Dichters.

Beide vermögen dasselbe zu schildern und zwar beide mit grundverschiedenen Mitteln, und doch auch mit voller Meisterschaft.

Und wie anders wird wieder der Geschichtsschreiber der Sache gegenüber stehen, der zwischen dem Dichter und dem Staatsmanne die Mitte inne halten soll, wie anders der Philosoph, der in der Schilderung des Vorganges etwa das Walten

einer ewigen Gerechtigkeit darzustellen beabsichtigt. Jeder vermag innerhalb seines Stiles ein hohes Kunstwerk zu schaffen und obgleich alle das Gleiche darstellen, muss jeder eine grundverschiedene Form wählen, will er Gutes leisten. Die schwungvollen Worte des Dichters wären im Berichte des Staatsmannes eben so wenig am Platze, wie dessen kalte Klarheit in der dichterischen Schilderung. Der Stil ist nicht ein willkürlicher, sondern das Uebergreifen von einer zur anderen Darstellungsart verdirbt die künstlerische Wirkung des Schriftwerkes. Der schwungvolle Redner Jules Favre war lächerlich im staatsmännischen Verkehr, ebenso wie etwa ein trockener Diplomat vor einer Volksversammlung eine erheiternde Rolle spielen wird, in der das begeisterte Wort begeisternd zu wirken hat.

Derselbe Gegenstand kann und muss also von verschiedenen Gesichtspunkten aus in entsprechend verschiedenen Stilen dargestellt werden. Ja ein begabter Mensch kann dieselbe Sache bald in jener Form zum Ausdruck bringen, welche den Dichtern entspricht, bald in der Form des Staatsmannes, des Geschichtsschreibers. Er wird denselben Vorgang in ganz verschiedener Weise schildern können, so oft er ihn eben für einen andern Zweck schildert.

Aber noch mehr. Wenn wir heute ein deutsches Buch etwa aus der Zeit Luthers, ein zweites aus der Zeit des dreissigjährigen Krieges und so fort Bücher aus den Hauptabschnitten unserer Volksentwicklung bis auf die neueste Zeit lesen, so fänden wir in der ganzen Darstellungsart jedes Einzelnen eine besondere, den verschiedenen Zwecken doch wieder gemeinsame Form.

Die schlichte Kraft und bürgerliche Einfachheit der Bibelübersetzung belebt den Geist der Lutherischen Zeit und zwar nicht blos die Predigt, sondern auch die staatsmännische Note,

das Lied, die Erzählung. Wie anders spiegelten sich die Vorgänge im Volksleben damals in der Dichtung als etwa im 17. Jahrhundert mit seiner verschnörkelten und überreich verzierten Weise. Dieselben einfachen, ewig neuen Ereignisse, die Liebe vom Burschen zum Mädchen, äussert sich in so grundverschiedenen Worten, dass man leicht an der Tonart erkennt, dass jenes treuherzige Bekenntniss an die Herzliebste aus dem 16. Jahrhundert und jene die Leidenschaft unter einer Fluth wohlgesetzer Worte verbergenden Komplimente aus der Zeit des Perückenwesens stammt. Mehr noch offenbart sich der Stil der Zeit in den durchbildeteren Werken des Geistes. Es ist nur oft schwer verständlich wie es möglich war, dass man früher Romane mit Begeisterung verschlang, die uns heute so schaal und matt vorkommen, dass wir kaum bis zu ihrem Ende vorzudringen vermögen. Wir lesen in der Geschichte der Litteratur mit Verwunderung, dass Klopstocks berühmte „Messiade“ einst ganz Deutschland in Aufregung und Begeisterung versetzte, dass man den Dichter während des lieferungsweisen Erscheinens derselben mit Briefen zu beeinflussen trachtete, um das Schicksal der dort handelnden Figuren nach dem Guten oder Bösen zu wenden. Heute giebt es überhaupt nur Wenige, die die Thatkraft haben, das ganze uns unsagbar langweilig erscheinende Buch durchzuarbeiten. Welcher Gebildete liest heute noch die Romane von Clauren und Luise Mühlbach? Wer glaubt heute noch daran, dass Willibald Alexis Werke geschaffen habe, welche für alle Zeiten Besitz des ganzen deutschen Volkes bleiben werden? Wo ist der Ruhm Tieck's hingekommen, der einst ein allgemeiner war und heute in die Litteraturgeschichtswerke sich verflüchtigt hat?

Wenn man sieht, wie unerquicklich die Mehrzahl der Werke uns geworden ist, welche unsere Eltern begeisterten, so möchte man an einen grossen Fortschritt der Dichtung glauben. Denn die Bücher von heute erscheinen uns doch wirklich sehr viel lesenswerther, sehr unterhaltend, sehr vortrefflich. Aber

ach, die Erfahrung belehrt uns eines Anderen. Genau so glaubten unsere Eltern auf ihre Vorfahren herabschauen zu können. Jede Zeit erscheint mit sich selbst sehr wohl zufrieden. Nur wenige Geister erheben sich zu einem klaren Blick über die wirkliche Höhe der zeitgenössischen Schöpfungen, noch wenigere zu Leistungen, welche für alle Zeit geniessbar bleiben. Auch unsere Lieblingsdichter werden verschwinden, und aus dem Meer der Vergessenheit werden in fünfzig Jahren nur wenige ganz vereinzelte Häupter hervorsehen, vielleicht keines von Jenen, welche wir für besonders berufen dazu halten.

Denn sie alle arbeiten im Stil unserer Zeit. Sie alle haben mit uns eine Auffassung, eine gemeinsame Grundstimmung des geistigen Daseins. Wir sind beglückt, sobald wir diese angeregt sehen. Wenn der Dichter den Ton trifft, welcher unser Herz mitklingen macht, dann reisst er uns zu Entzücken fort, dann ist er der unsere. Und weil die Modernen in unserer Zeit leben, weil sie im Denken und Empfinden uns nahe stehen, die Schwächen und Abirrungen unserer Zeit mit in sich aufgenommen haben, darum vermögen sie unser Herz schneller und sicherer zu packen, als vielleicht ein Besserer, viel tiefer Angelegter, viel Formvollendeter aus ferner Zeit.

Die grosse Frage, welche man an jede Dichtung, die uns gefällt, zu richten hat, lautet: Ist es das ewig Menschliche, Dauernde, oder das uns und unserer Zeit Gemässe, Vergängliche, was uns in ihr gefällt? Was aber ist allen Zeiten gemein? Etwa die Schönheit, die doch der Ausdruck eines schwankenden Ideales ist? Oder die Wahrheit, die treue Schilderung des Menschen für die Menschen, der Welt für die Welt?

Hoch über die Tagesarbeit erhebt sich der ächte Meister, dessen Werke dem Menschengeschlecht unverlierbar sind. Die anderen sind nur gut, lesbar, achtunggebietend innerhalb ihres Stiles. Heute für Jedermann, morgen nur für Jenen,

welcher sich in ferne Zeiten geistig zu versetzen vermag und aus diesen heraus den überlebten Stil beurtheilt.

„Es ist ein gross Ergetzen,
sich in den Geist der Zeiten zu versetzen“,

sagt Wagner, Faustens trockener Famulus. Viele Dichter, gerade der neuesten Zeit, denken ähnlich. Haben nicht Gustav Freitags „Bilder aus deutscher Vergangenheit“, dies treffliche Volksbuch, denselben Zweck. Wie kam es, dass er so lebhaft unser Herz durch dasselbe zu erschüttern vermochte! Er gab uns Auszüge aus alten Büchern, die in ihrer Gesammtheit den Meisten fremd und ungeniessbar erscheinen. Aber er verstand es, solche Stellen zu wählen, in denen sich ein unserer Zeit gemässer oder ein allen Zeiten gleichmässig zugänglicher Geist in früheren Jahrhunderten bekundet hatte. Er wusste, namentlich durch meisterhafte Vorreden, die Verschiedenheiten zwischen alter und neuer Lebensauffassung zu versöhnen. Er brachte die deutsche Vergangenheit in ein Verhältniss zur Gegenwart. Er schrieb für uns, nicht für spätere Zeiten, er übersetzte uns die Vergangenheit. Es wird ein neuer Schriftsteller kommenden Geschlechtern jene Vorreden in ihren Zeitgeist übersetzen müssen, soll das Buch Bestand haben. Denn Freitag schrieb im Stil des 19. Jahrhunderts.

Es giebt also neben der sachlichen Auffassung des Wortes Stil auch eine geschichtliche. Man kann vom Stil einer Zeit eben so gut wie vom Stil als Darstellungsart sprechen, ja geistvolle Leute können im Stil verschiedener Zeiten schreiben wie im Stil verschiedener Lebensauffassungen.

Wie aber vertragen sich diese Ausführungen mit dem Stil eines Zimmers, eines Geräthes?

Genau wie in der Schriftwelt giebt es hier zwei Arten des Stiles: Zunächst betrachten wir die geschichtliche. Ein Raum, ein Tisch, ein Becher hatte in den verschiedenen Zeiten

auch ganz verschiedene Formen. Geschickte Leute können aber auch heute die Formen nachahmen, welche den verschiedenen Jahrhunderten eigen waren. Macht sich ein Künstler, welcher zugleich Kunstgelehrter ist, an diese Arbeit, ein Mann, der mit vollem Verständniss für die alte Zeit, die er nachahmen will, ausgerüstet ist, so wird sein Werk als „stilvoll" d. h. als erfüllt mit dem formalen Geist einer fremden Zeit bezeichnet werden. Vielleicht aber ist es schärfer und besser ausgedrückt, wenn man es als „stilistisch richtig" oder als „stilgerecht" bezeichnet.

Was auch immer eine Zeit schuf, wird in gewissem Sinne stets stilgerecht sein. Denn es war ja nicht bewusste Absicht der Leute vergangener Jahrhunderte so zu denken, zu sprechen, zu schreiben und zu schaffen, wie sie es thaten, sondern ihr ganzes Dasein und daher auch die Aeusserungen desselben waren bedingt durch die Zeitumstände. Niemand vermochte und vermag sich über seine Zeit so weit zu erheben, dass man seine Zugehörigkeit zu derselben nicht alsbald erkennt. Es ist das Werk der grossen Geister, das Zeitgenössische zum allgemein Giltigen herauszubilden. So stilgerecht wie alle Erzeugnisse vergangener Jahrhunderte sind auch vom geschichtlichen Standpunkte betrachtet alle unsere Arbeiten. Und wenn wir uns heute bemühen, bald in den Formen des Mittelalters, bald des Griechenthums zu schaffen, so ist gerade diese Neigung zur Anlehnung an das Alter ebenso stilistisch eigenartig für unsere Kunst, wie der historische Roman für unsere Dichtung. Kommende Zeiten werden wissen, dass diese tastende und rückblickende Schaffensart gerade unserer Zeit eigenartig, ihr Stil war.

Wer fleissig Museen besucht, viel gesehen und in sich aufgenommen hat, unterscheidet schnell ein altes Werk von

einem neuen, welches in den Formen früherer Zeiten gehalten ist. Kein Mensch kommt vor dem Bilde Adolf Menzels, welches Friedrich den Grossen in Sanssouci darstellt, in Zweifel darüber, dass dies Werk im 19. Jahrhundert und nicht im 18. Jahrhundert entstanden ist. Und doch sind die Gesichter, die Geräthe, die Kleider, ist Alles wahrheitsgetreu nach alten Vorbildern geschaffen. Da ist nichts, was unsere Zeit verriethe, bis auf eines: der im Bilde lebende Geist des Künstlers.

Die Form der Rococozeit wurde vom Meister getreu bewahrt, jeder Kopf ist nach beglaubigten Bildnissen geschaffen. Mit eisernem Fleisse ergründete er jede Einzelheit derselben. Keine Schleife ist an einem Rock der Hofherren des grossen Königs, welche nicht stilächt in den Formen wäre und doch ist das Ganze ein völlig modernes Werk, ist es sogar sein grösster Vorzug, dass es Geist von unserm Geist ist.

Aber wie ist dies möglich? Die dargestellten Dinge sind völlig die alten und der Geist in ihnen soll ein neuer sein?

Das ist eben das Geheimnissvolle im Kunstwerk, dass wir, die Zeitgenossen, nicht unterscheiden können, was unser Meister den alten Dingen doch als etwas Neues unbewusst beimischte. Denn wir stehen mit ihm auf gleichem Boden der Auffassung. Wir betrachten das Alte von gleichem Gesichtspunkte wie er, als ob wir es durch denselben bunten, die Farben der Natur einseitig umstimmenden Glasscherben anblickten. Wir legen ihm einen gleichen, nicht im Alten, sondern in uns beruhenden Sinn bei. Uns erscheint die vergangene Zeit ehrwürdig in ihrer Anmuth, ihre Reste erwecken in uns eine ganze Reihenfolge von Empfindungen und Erinnerungen an den Geschichtsabschnitt, der uns von ihr trennt. Der Staub der Jahre umspinnt jene verschnörkelte Welt mit einem märchenhaften Dämmerlicht. Von alledem wusste jene Zeit selbst nichts. Sie erschien sich in ganz anderem Lichte, als uns. Sie würde auf die Art, wie wir sie schildern, mit freundlichem Lächeln niederblicken, wie die Grossmutter auf die Enkelkinder herab-

schaut, welche sich über die Kunde erstaunen, dass auch die Greisin einst jung war und leidenschaftlich; dass sie, ihres einstigen Alters uneingedenk, sorglos im längst verflogenen Lenze des Lebens hinwandelte, und dass auch sie einst glaubte, dass ihre Vorfahren stets so ehrwürdig und altväterisch drein geschaut hätten, wie in den Tagen ihrer Jugend.

Ein Meister von dem Werthe Menzel's kann so wenig wie irgend ein Künstler der Welt seine Zeit, ihre Eigenart, ihre Gedanken- und Formenwelt im Kunstwerk verleugnen. Er muss immer »modern« bleiben, so sehr er sich auch mühe, den Geist fremder Zeiten zu ergründen und neu zu beleben. Der Stil unserer Zeit ist also jedem Kunstwerke aufgedrückt und liegt neben den augenfällig alterthümelnden Formen der Bekleidung und der Geräthe hinsichtlich der entscheidenden inneren Eigenthümlichkeiten jedem tiefer blickenden Auge zur Schau offen. Kein Erzeugniss unserer Hand, welches Spuren des Schmucksinnes oder künstlerische Formen aufweist, kann von uns anders als in unserem Zeitstil erzeugt werden. Wenn wir noch so sehr glauben, Gothik oder Renaissance, Antike oder Rococo — also fremde Stile nachzubilden, so werden wir doch nie das innerste Wesen derselben zu treffen vermögen. Immer wird das eigentlich Geistige mit modernem Wesen aus den willkürlich gewählten, alten Formen hervorschauen. Immer wird die Neuheit, das Zeitgemässe der Erzeugnisse an ihnen das Gute, Aechte, Wahre sein, die Nachbildung der alten Form dagegen das Nebensächliche und Aeusserliche.

Diese Anschauung wird vielleicht Widerspruch finden. Man hat zuviel im geschichtlichen Sinne stilgerecht zu schaffen sich bemüht und ist noch zu eifrig damit beschäftigt, um alsbald anzuerkennen, dass dies Alles im gewissen Sinne vergebliche Mühe war. Allerdings, was heute und gestern im alten

Stil geschaffen wurde, erscheint uns sehr ächt, täuscht uns vielleicht. Aber wieder ist es hier die Gemeinsamkeit des Standpunktes, von welchem aus Künstler und Beschauer die Gegenstände betrachten, welche uns die Fehler in der Nachbildung, den zeitgemässen Geist nicht erkennen lassen. Oft schon nach wenigen Jahren bemerken wir, dass wir den alten Stil einseitig aufgefasst haben, dass das nach seinem Vorbilde geschaffene Neue doch etwas geistig, ja in den Formen von ihm Verschiedenes ist.

Noch niemals ist es einem Künstler trotz zahlreicher Versuche wirklich gelungen, eine alte Zeit neu zu beleben, und je grösser er ist, desto weniger wird er seinen eigenen Geist in fremde Formen zu verstecken wissen. Eher gelingt dies schon dem Fälscher, der des künstlerischen Geistes, des Dranges, sich selbst zu bethätigen, entbehrt, ja ihn ängstlichen Gewissens niederzukämpfen bemüht sein muss.

Durch die letzten vier Jahrhunderte hat fast die ganze Welt sich geplagt, den Geist des alten Griechenland und Italien in seinen Formen im neuen Glanze erstehen zu lassen. Man hat die Dichtungen Athens und Roms neu umgeschrieben oder übersetzt, man hat die Sagen weiter ausgebildet und ihren Inhalt zeitgemäss umgewandelt oder ausgelegt, man hat die alten Bauten aufgemessen, die alten Bildsäulen ausgegraben und abgeformt. Es waren die ganze Zeit hindurch die Künstler darüber einig, dass die Antike ein Vorbild sei, welches man nachzuahmen oder in dessen Geist man fortzuschaffen habe. Jeder Zeitabschnitt, von Michelangelo zu Palladio, von Bernini zu Boucher, von Canova zu Schinkel und Hansen stellte seine Erzeugnisse neben die des Alterthums und sagte sich selbstgefällig: Jetzt sind wir den Römern, den Hellenen gleichwerthig, jetzt sind wir ihnen geistesverwandt, jetzt haben wir die alten Formen weitergebildet oder gar

übertroffen. Es giebt fast kaum einen Künstler in der ganzen Zeit, der nicht vom Studium der Antike ausgegangen sei. Doch regelmässig wies die Folgezeit an denselben antiken Vorbildern den mit sich Zufriedengestellten nach, dass sie wichtige Eigenthümlichkeiten der Alten übersehen, mithin den Geist derselben falsch aufgefasst hätten. Die neue Zeit schuf diesen Misserfolgen zum Trotz immer wieder Nachbildungen der Alten, die völlig anderer Art waren. Und auch den »Hellenisten«, welche in Schinkel die ächte Wiedergeburt atheniensischer Kunst erblicken, glaubt heute kein Mensch mehr, dass Berlin vor fünfzig Jahren vom Geiste des Perikles erfüllt genug war, um aus diesem heraus wirklich Eigenartiges, Klassisches zu schaffen.

Ist es nur der unermesslich reiche Geist Griechenlands, der diese beschämende Unfähigkeit der Neueren herbeigeführt hat, ihn wieder zu erreichen? Gewiss nicht! Genau ebenso erging es den Künstlern unseres Jahrhunderts, welche das Mittelalter wieder aufleben lassen wollten. Novalis blaue Blume der Romantik hat mit dem wahren Geiste der Gothik so wenig zu thun, wie die hölzern gegliederten Kirchen eines Heideloff, deren Mittelalterlichkeit man damals bewunderte und die Bilder der Düsseldorfer Schule mit ihrem weichherzigen Ritterthume. Und die deutsche Renaissance von heute, selbst in München, der Hauptstadt ihrer Aechtheit? Erkennen wir sie nicht jetzt schon ungleich mehr als modern münchnerisch an, als dass wir durch ihre Erzeugnisse in das 16. Jahrhundert hinüber getäuscht würden.

Also, nach einer Richtung stilvoll zu sein, d. h. im Stil seiner Zeit zu schaffen, ist nicht schwer, weil es unmöglich ist, es nicht zu thun. Die Möglichkeit, nach der andern Seite

stilvoll zu sein, d. h., im Stil fremder Jahrhunderte zu arbeiten, hat seine Grenzen in der Unfähigkeit, den Boden seines Denkens zu Gunsten einer anderen Zeit aufzugeben.

Es fragt sich nun, sollen wir die Anstrengungen fortsetzen, uns durch wissenschaftliche und künstlerische Ergründung fremder Zeiten zu dem Bestreben zu wappnen, Dinge zu schaffen, welche, unserem Ermessen nach, dem Alten entsprechen. Sollen wir stilvoll im Geiste früherer Jahrhunderte sein, wenn wir doch schon wissen, dass es eine vergebliche Mühe ist, dass es nie völlig gelingen werde?

Wie sind wir zu diesem Bestreben gekommen? Im vorigen Jahrhundert herrschte allgemein die Ansicht, die Gesetze der Schönheit seien nur in der Antike verkörpert. Man merkte wenig von der Kraft der eigenen künstlerischen Persönlichkeit und fühlte sich glücklich, indem man den Alten sich zu nähern hoffte. Da kam in England eine Geistesrichtung auf, welche jene auf die Griechen und Römer begründete Lehre durchbrach. Sie trat dem die ganze Zeit beherrschenden Drang nach einer Erkenntniss gegenüber, welche auf dem Urtheil des zweifelnden, prüfenden Geistes beruhte; sie widersprach der oft sehr nüchternen, verstandesmässigen Auslegung der Vorgänge der Welt: es war die Sentimentalität. Diese offenbart sich als Bestreben, sich im Geiste aus einer als rauh und widerwärtig erkannten Welt in eine erträumte, bessere, durch Zeit oder Raum entfernte, zu versetzen. Alles was mit dem schönen Wahne in Verbindung gebracht werden konnte, dass es einst ein goldenes Zeitalter gegeben habe, kam alsbald in der J. J. Rousseau zuhörenden, der bestehenden Weltordnung gegenüber revolutionären Gemeinde zur Anerkennung. Zunächst in einer Art weichen Traumes. Man versetzte sich aus der allzueng umschriebenen Welt jener Zeit

in das Leben der Hirten und Fischer, man erfand den englischen Park, der im Gegensatz zu den durch die Kunst gemeisterten, französischen Gärten das Bild einer scheinbar unberührten, aber vollendet schönen Natur geben sollte; man füllte ihn mit Grotten und Einsiedler-Hütten, mit dem ganzen Rüstzeug der sentimentalen Vorstellungswelt, welche nicht die Wahrheit in sich enthielt, aber doch das Ansehen der Wahrheit; in der nicht Thaten, sondern Empfindungen herrschten; die ein Doppelleben führte, ein wirkliches sinnliches und ein für besser gehaltenes, eingebildetes, übersinnliches. Man glaubte in dem religiösen, unbefangen hingebenden Mittelalter die ächt goldene Zeit gefunden zu haben. Die Sentimentalität, welche in die Wirklichkeit übersetzt, einerseits zur Schreckensherrschaft ihres Anhängers Robespierre geführt hatte, wurde andererseits fromm. Was auf Erden die Jakobiner mit dem Beil zu erreichen trachteten, die Bruderliebe unter Gleichstehenden und freien Bürgern, das suchten Andere wenigstens im Himmel. Es entstand die Romantik mit ihrem sanften Heldenthum und ihrer thränenreichen, sinnenschwachen, nur nach Selbstopferung lüsternen Tugend. Sie führte aus der Sehnsucht nach einem durch gesellige Formen ungestörten Naturleben, aus der ganz rücksichtslosen und daher idealen Sinnlichkeit des Schäferdaseins zu einer Poesie des Mangels der Sinne, der Liebe ohne Hingabe, der Freundschaft vom Weibe zum Manne, der frommen Kasteiung. Da kamen denn die Ruinen und die Grabdenkmale unter Trauerweiden, die alten Ritterburgen und Burgverliesse in Aufnahme. Es wurde modisch, in Garten und Haus sich in das katholisch, asketische, opfermuthige und opferwüthige Ritterleben hineinzuträumen, welches die Dichtung und Malerei beherrschte. So entstand die Vorliebe für die eigne geschichtliche Vergangenheit in England, bald auch bei uns, während in Frankreich die Revolution und die Gefühlskälte Napoleon's dieser zart besaiteten Romantik das Lebenslicht auszublasen drohte. Damals, zu Anfang des Jahrhunderts, kam

der Begriff der Stilächtheit im historischen Sinne auf, damals erlernte man zuerst die Formen der Gothik, um sie auf's Neue anzuwenden. Man baute Schlösser nicht im Geist der Zeit, nicht in der Freude sich selbst künstlerisch zu bethätigen, nicht in dem Sehnen nach der überlieferten, rein formalen Vorbildlichkeit der Antike, sondern in dem Bestreben, dass sie aussehen mögen, als seien sie uralt, vor Jahrhunderten entstanden, nicht der Mitlebenden, sondern längst verstorbener Geschlechter Eigenthum. Künstliche Ruinen sind die bezeichnenden Gebilde dieses Zeitabschnittes.

Damals auch bemühten sich die Menschen, zuerst diesen alterthümlichen Bauten sich anzubequemen. Denn wenn die romantisch sentimentale Burg auch ganz nach Wunsch vom Baumeister fertig gestellt war, wenn es gelungen schien, die alte Zeit in Bau und Einrichtung neu zu schaffen, so musste man sich doch bald klar werden, dass der die Räume bewohnende Mensch des 19. Jahrhunderts als das einzig unzeitgemässe in denselben erschien. Die Ritteraufzüge und geschichtlichen Costümfeste begannen. Es waren andere, als sie etwa unter Ludwig XIV. und August dem Starken abgehalten worden waren. Dort suchte man den Reiz in der höchsten Prachtentfaltung, dieser zu Liebe ahmte man wohl den Hof des Gross-Mogul und der römischen Kaiser nach. Hier aber suchte man nach Aechtheit, wollte man stilvoll durch Wiederbelebung der alten Zeit sein. Man scheute sich nicht, ihre Schlichtheit wiederzugeben. Freilich waren jene Ritter mit Pumphöschen und Barett ebensowenig ächt, als die neugothischen Burgen, über deren sehr unbequeme Fallbrücke sie selbstgefälliger Miene einzogen.

Die Lust eine fremde Zeit nachzuahmen hat sich erhalten. Unsere Tage sahen die Renaissance-Leidenschaft und den Wiener Festzug Makart's, wohl die glänzendste Aeusserung der historischen Stilneigungen. Heute schon lächeln wir über jene ganz ernsthaft, als Staatshandlung gemeinte Nachahmung des 16. Jahr-

hunderts, welche damals über die Ringstrasse hinzog, vorbei an den Gaslaternen, unter den Telegraphendrähten hin, zu der die Eisenbahn die Gäste herbeitrug und deren ungefährliche Waffen auf galvanoplastischem Wege hergestellt waren: Man hatte im Eifer des Schaffens für das grosse Volksfest völlig übersehen, dass aus der erborgten Pracht überall der moderne Kobold schelmisch lachend hervorsah.

Die Nachbildung des Alten in der Absicht, über die Entstehungszeit desselben zu täuschen, muss stets zu Verkehrtheiten führen. Wer das Alte besitzt, wem es in irgend welcher Form überkommen ist, der mag sich seines inneren Reichthums in Ehren freuen, wer es aber schaffen will, der ist wie einer, welcher sich nachträglich Ahnenbilder malen lässt!

Mit all' dem sei aber nicht gesagt, dass man nicht stilvolle Einrichtungen schaffen solle.

Denn nicht nur einen historischen Stil giebt es, sondern auch einen sachlichen. Wie der Staatsmann, der Redner, der Dichter Gedanken auf verschiedene Weise auszudrücken vermag, so auch der Künstler. Tausendfältig haben sich die christlichen Meister bemüht, die Gottesmutter mit dem Kinde darzustellen. Bald hat der eine das Menschliche, bald der andere das Göttliche, bald jener die Zartheit der Mutterliebe, bald dieser die Hoheit der Himmelskönigin im Bilde mehr hervorgehoben. Gleichwerthig in künstlerischer Beziehung, sind die Darstellungen doch in der Erscheinung grundverschieden.

Jede Aufgabe, auch des Gewerbes, vermag man in verschiedener Weise aufzufassen. Ein so unscheinbares Ding wie ein Stuhl wird verschiedene Formen erlangen, je nach den Anschaungen über den Zweck desselben. Dem ist er ein leichtbewegliches Geräth, das einer hin und her vom Gespräche ge-

lenkten Gesellschaft die Füglichkeit zum Wechsel des Platzes geben soll, jenem der Ehrensitz des Grossvaters am warmen Ofen, hier wünscht man auf ihm Bequemlichkeit zur Ruhe, dort Freiheit zu jedweder Arbeit. Jeder Stuhl wird lobenswerth sein, der seinen besonderen Zweck erfüllt; obgleich einer dem anderen wenig ähnelt. Es giebt keinen Stuhl, der unter allen Umständen zweckmässig ist.

Also wieder, wie bei den schriftstellerischen Stilarten erweist sich die Zweckerfüllung als das Wesen des Stiles. Das Werk, welches unter den gegebenen Umständen am treffendsten, entschiedensten den Zweck erreicht, ist das bestgelungene. Stil ist also gleichbedeutend mit innerer Zweckmässigkeit. Stilvoll ist, was dem Wesen des Werkes in seiner ganzen Anlage, seiner Ausbildung, seinem Gedankeninhalte künstlerisch entspricht. Stillos ist das Werk, welches sich der, unter den gegebenen Umständen entsprechenden Ausdrucksmittel zur Darstellung des Zweckes nicht bedient, sondern andere, seiner besonderen Aufgabe fernstehende benutzt.

Wie eine staatsmännische Note lächerlich wird, wenn sie selbst in den besten Versen abgefasst ist, so ist es auch ein Sorgenstuhl, der die Formen eines Schreibschemels hat; namentlich sind es aber alle jene Gegenstände, bei welchen der Stoff, aus welchem sie gebildet sind, nicht dem Zweck, oder die Gestaltung des Stoffes nicht seinem Wesen entspricht. Ein Stuhl aus Porzellan, oder ein Eisenstuhl, der so gestaltet und gefärbt ist, dass er wie aus zerbrechlichem Rohr gefertigt erscheint, sind künstlerisch unrichtig, stillos gebildete Dinge.

Also ist die erste Forderung des Stiles die innere Wahrheit. Von diesem Grundsatz aus sollten wir jedes Geräthe unseres Hauses prüfen, wollen wir dasselbe künstlerisch gestalten.

Aber diese Wahrheit liegt nicht ganz offen zu Tage.

Es giebt zunächst eine Wahrheit in der Form und Farbe. Kein Ding soll etwas darstellen wollen, was es nicht ist. Also fort mit allem Atrappenwesen, fort mit den läppischen Ueberraschungen, die es uns zu unserer eigenen Beschämung bietet. Jene Nachbildung eines Hundes in Messing, welche sich als Tintenfass enthüllt, sobald man von der Geschmacklosigkeit Kunde hat, dass der Kopf zum Aufklappen eingerichtet sei, jener ganz nach der Natur gebildete, aufwartende Pudel in der Ecke, der als Schirmständer benutzt werden soll, jenes Taschenmesser in Gestalt einer Pistole, jene hunderterlei Dinge, deren Form und Farbe nicht im Mindesten den Zweck verkünden, im Gegentheil ihn möglichst verstecken, gehören nicht in ein kunstgemässes, stillvolles Haus. Es sind Kindereien, welche uns vielleicht einen Augenblick zu unterhalten vermögen. Ihr dauernder Besitz deutet aber auf einen künstlerisch unreifen Geist.

Aber nicht nur diese roheste Form der Geschmacklosigkeit, freilich eine der in unsern besten Kreisen am meisten verbreitete, ist zu bekämpfen.

Auch dort, wo Theile von Form und Farbe dem Zweck nicht entsprechen, wird ein feiner besaitetes Gemüth beleidigt. Es ist ein Vorzug der englischen Waaren, dass sie ihren besten Schmuck in der völligen Anbequemung an den Zweck und in der dauerhaften Ausführung suchen, indem sie auf jede Verzierung meist verzichten. Wer will bestreiten, dass diese Dinge oft, trotz ihrer Armuth an Formen schöner seien als jene Geräthe, bei welchen die Formenfülle die Benutzung erschwert. Damit sei nicht die Nachahmung englischer Vorbilder empfohlen. Durch Jahrhunderte hindurch hat es sich als dem deutschen Wesen entsprechend erwiesen, dass unsere Erzeugnisse sich vor denjenigen anderer Länder durch Reichthum des Schmuckes auszeichnen. Das Streben nach eigen-

artiger Ausgestaltung, das im Staats- und Parteileben unsere Volksgeschichte beherrscht, äusserte sich auch in der Kunst und im Kunstgewerbe. Jedes Ding fordert bei uns seine eigenthümliche Erscheinung, seinen besonderen Schmuck. Wir werden nur dann etwas leisten können, wenn wir auf dieser nationalen Grundlage uns fortentwickeln, nie, wenn wir dem Sirenengesang jener Kunstverderber folgen, welche alljährlich ein neues Land, eine neue Zeit als einzig berechtigtes Vorbild unseres Schaffens empfehlen. Den Reichthum deutscher Erzeugnisse wollen wir uns ja nicht durch englische Formenarmuth verkümmern lassen. Aber die Kaufenden müssen dahin geschult werden, dass sie nur solche Gegenstände wählen, bei welchen die Form dem Zwecke sich unterordnet. Ein Gefäss ohne bequeme Handhabe, ein Geräth, dessen Benutzung durch seinen Schmuck erschwert wird, ein Tisch, vor dessen Ecken man die Kniee nicht zu wahren weiss, das sind alles Dinge, die nicht eigentlich schön sein können und seien sie noch so künstlerisch oder reich ausgestattet.

Ein anderer Theil der stilistischen Wahrheit beruht darin, dass dem Zweck entsprechende Stoffe zur Herstellung der Dinge verwendet werden müssen, und zwar in ihrem Wesen entsprechenden Formen und Farben. Man belaste sich nicht mit Dingen, in welchen dem Stoff Zwang angethan ist, welche dadurch Erstaunen zu erwecken suchen, dass sie einen ihrem Wesen keineswegs entsprechenden Zweck erfüllen können oder dadurch, dass zur Herstellung derselben ein Stoff gebraucht wurde, der nur mit besonderer Anstrengung für den Zweck verwendbar gemacht wurde, während doch ein anderer Stoff dasselbe bequem leisten kann. Die Festigkeit muss nicht nur eine wirklich vorhandene, sondern muss auch eine augenfällige sein, soll man mit Beruhigung sich der Dinge bedienen können. Wählt man, wie gesagt, einen eisernen

Stuhl, so wäre es verkehrt, ihn in Farbe etwa von zerbrechlichem Rohr zu halten. Denn ein so schwacher Rohrstuhl lockt Niemanden zur Benutzung, es sei denn, dass man sich erst überzeugt habe, dass er gar nicht ist, was er scheint. Aber man lässt sich nicht gern von Menschen narren, wieviel weniger noch von Dingen! Wer einen Tafelaufsatz aus Metall erwirbt, sehe darauf, dass er auch jene Formen hat, welche dem Guss, der Treibbarkeit des Stoffes entsprechen und dass er nicht die Formen etwa eines Steindenkmales habe, lange, geradlinige Flächen, wie man sie beispielsweise in Marmor herstellt. Wer dem Gewerbe nahe steht, dem werden oft »Kunstwerke« eigener Art vorgelegt. Da kommt ein Blumenstrauss aus gelblicher Masse. Er ist aus Brod gemacht. Er ist zwar nicht schön, jede andere Nachbildung von Blumen, wenn nun schon einmal die Natur derart nachgebildet werden soll — ist leichter zu bewerkstelligen und bringt besseren Erfolg. Wir sollen nun aber gerade bewundern, dass es ein schwer zu behandelnder, weil für den Zweck völlig ungeeigneter Stoff, dass es Brod sei, welches hier seine Bestimmung verfehlt hat. Gerade die Thorheit und die auf sie gewandte Mühe wird uns als Verdienst vorgehalten.

Weiter sollen die Dinge ihrer Bedeutung nach der Wahrheit entsprechen. Wir Deutschen lieben mehr als andere Völker das Bedeutungsreiche. Aber, wenn man einem Dinge eine höhere Bedeutung giebt, als ihm inne wohnt, so bringt man es in gleiche Verlegenheit, wie einen einfachen Mann, den man plötzlich an eine über seinem Wirkensgebiet liegende Stelle setzt.

Wieviel wird gerade in diesem Punkte gegen die Forderungen des Stiles gesündigt! Ein Teller beispielsweise ist ein Ding, von dem man isst, das die Abfälle des Mahles zu tragen hat, welche dann als eine Verunreinigung des Geschirres

abgewaschen werden. Sein Zweck ist ein durchaus nicht hochstehender. Und doch hat man nur zu oft ihn mit Dingen geschmückt, denen die höchste Bedeutung innewohnt. Gemälde, Darstellungen aus dem menschlichen Leben, Landschaften u. s. w. sind nicht selten darauf zu finden. So eine durch die Bratentunke durchblickende Rheingegend muss auf den Verständigen beleidigend wirken. Je schöner die Malerei ist, desto empörender ist ihre Misshandlung. Eine Stickerei, welche ein lebendes Wesen, einen Löwen oder Pudel, ein Jagdstück oder eine ganz naturgemäss behandelte Blume darstellt, kann man wohl als Kunstwerk gleich einem Bilde an die Wand hängen. Als Geräth benutzt ist sie eine Lächerlichkeit, als Kissen oder Teppich, als Stuhlbezug oder dergleichen ein unfreiwillig gemachter, sehr schlechter Witz.

Ein Tapetenfabrikant wendete sich einst an einen grossen Künstler um ein neues Muster. Dieser, nicht gewohnt für das Gewerbe, wohl aber bedeutungsvolle Dinge zu zeichnen, schuf einen Entwurf, auf welchem die von Genien bekränzte Büste des Kaisers dargestellt war. Gewiss ein würdiger Gegenstand. Als aber die Tapete fertig, die Wände beklebt waren, als man tausend Mal die Büste wiederholt sah, da begriff Jeder, dass das Muster einer Entwürdigung des Gegenstandes gleich komme. Die Wiederholung trat in höhnischen Gegensatz zur Bedeutung der Darstellung. Je inhaltsreicher diese ist, desto verkehrter, hässlicher wird die Tapete. Es erweist sich das einfachste, aller Bedeutung entbehrende Linienspiel des Ornamentes in derselben als am verständigsten.

Dem Ornament soll ein offenkundig beziehungsreicher Inhalt, wie etwa dem Bilde, der Statue nicht inne wohnen. Sein erster und höchster Zweck ist, den Raum in einem architektonischen Gebilde anmuthig durch Formen oder Farben zu füllen und zu beleben. Alles Uebrige kommt bei ihm erst in

zweiter Reihe. Es wirkt abstossend, sobald es von jener durchsichtigen Verständlichkeit ist, die wir vom Werke der hohen Kunst fordern. Es hat das Ornament mit dem Märchen etwas Gemeinsames: Beide sind Umschreibungen der nüchternen Wirklichkeit zu einem dichterischen Gebilde, das nicht Lüge, doch auch nicht reine Wahrheit ist. Es sind in beiden Kunstformen Dinge dargestellt, die schnell ihren Werth verlieren, sobald man dieselben auf ihre irdische Lebensfähigkeit prüfen will. Es sind Werke der Einbildungskraft und man soll sie als solche laufen lassen, ohne ihnen zu nahe auf den Leib zu gehen. Indem sie das Wirkliche umgehen, drücken sie doch wahre und schöne Gedanken in anmuthiger Form aus.

Das Ornament soll stilistisch sein. Das heisst, es soll die Formen, welche es der Natur entlehnt, so umbilden, dass sie ihre natürlichen Eigenschaften aufgeben und nur jene behalten, welche dem Künstler für seine Zwecke nothwendig erscheinen. Es ist weder in Form noch Farbe an die Natur gebunden. Man suche also nicht in den Formen, welche das Ornament beleben, einen tieferen Zweck, man bilde sie aber auch nicht so, dass ein solcher gesucht werden muss, sondern schaffe harmlos, wie man den Kindern ein Märchen erzählt. Die Darstellung tiefer, das Allgemeine umfassende Gedanken überlasse man den Werken der hohen Kunst. Kaulbach schuf einen Ornamentfries um seine Bilder im Berliner Museum, in welchen er eine Reihe grosser Gedanken legte. Der Fries ist dadurch nicht schöner geworden und die Gedanken sind entweiht. Denn an falschem Orte gewichtige Dinge sagen, ist nicht ein Zeugniss überströmender Weisheit!

Wir Deutschen haben vor anderen Völkern eine tüchtige ästhetische Schulung voraus. Damit ist aber keineswegs gesagt, dass unser Schönheitsgefühl sicherer sei. Wir haben mehr als andere Völker uns darin versucht, den Begriff der Schönheit auf

dem Wege der Philosophie festzustellen, Gesetze der Kunst aufzustellen. Dabei sind wir aber zu dem Irrthum gelangt, dass man mittelst Gedankenreihung das Wesen der Schönheit schöpferisch oder auch nur nachempfindend erfassen könne. Das Studium aller ästhetischen Systeme kann uns vielleicht entscheiden lehren, ob in einem alten Kunstwerke Form und Inhalt sich entsprechen, ob es im Sinne der Schule schön oder hässlich sei. Aber jedes neue Kunstwerk, welches der aufdämmernden Zeit entspricht, eine Darstellung der geistigen Lebensbedingungen von heute oder vielleicht von morgen ist, kann nur mit den Sinnen, nie durch prüfende Ueberlegung verstanden werden. Daher kommt der sich alle Tage wiederholende Streit zwischen Kritikern und Künstlern. Sie stehen von einander abgewendet. Der Kritiker, den Blick auf das Vergangene gerichtet, ist erfüllt von dem Bewusstsein, durch gewissenhaftes Eingehen in die Kunst aller Zeiten, sich eine höhere Uebersicht für Werth und Unwerth des Kommenden gebildet zu haben. Er prüft das Entstehende an den verwandten Erscheinungen verflossener Zeiten; er fühlt sich gestärkt durch die Klarheit eines nicht immer beglückenden Seherblickes, der dann nicht minder ernst und achtunggebietend ist, wenn er später sich als irrig erweist. Ihn drängt es das zu bekämpfen, was an der neuen Kunst ihm fehlerhaft erscheint, die vorwärts eilenden »Modernen« an das Alte zu mahnen, das sie höhnisch bei Seite schieben, um sich selbst an dessen Stelle zu rücken. Er verfällt leicht in den Gedanken, dass mangelhaft sei, was neu entsteht, wofür er kein Gleichniss in der alten Kunst findet.

Der ächte Künstler hat den Blick nach vorwärts gerichtet. Alles Alte ist ihm nur Unterlage, Vorarbeit für sein Werk.

»Eine Bresche ist ein jeder Tag,
Die tausend Menschen erstürmen.
Was in die Lücke auch fallen mag,
Die Leichen sich niemals thürmen.«

Er schreitet über alle fort, trunkenen Auges, nur das leuchtende Bild der Natur vor sich. Ihm ist es gleich, über welche einstigen Grössen sein Fuss wandelt. Er ist erfüllt vom Geiste seiner Zeit und will diesen durch sein Werk zum Ausdruck bringen. Aber wie der Geist der Zeiten sich nie wiederholt, wie er sich ununterbrochen wandelt, sei es hier zum Guten, dort zum Bösen, so wandelt sich auch sein Ausdruck, die Kunst. Nur stillstehende Zeiten haben eine stillstehende Kunst. So lange die Herzen der Völker noch schlagen, geht der Weg vorwärts. Es giebt kein Ausruhen, kein Verweilen auf sonnenglänzender, mühsam erreichter Höhe. Auf Raphael folgte Giulio Romano, auf Michelangelo Caracci. Die jüngeren Meister waren nicht Bösewichte, welche der Welt es nicht gönnten, im Glück der vollendeten Renaissance sich zu freuen, sondern Künstler, welche sich redlich mühten, das Erreichte auszubauen, zu fördern, ihre Lehrer zu übertreffen. Ein Theil ihrer Zeitgenossen rief ihnen zu ihrem Thun Beifall zu, denn sie waren mit ihnen gleichen Strebens, gleichen Geistes, ein anderer mag warnend neben ihnen gestanden haben, so die Alten, welche mit ihrer Seele noch in der unrettbar dahingeflossenen Zeit lebten. Aber die Welt lässt sich nicht aufhalten. Der Künstler muss vorwärts, sein Werk muss aus dem Rahmen des Alten heraus, muss modern werden, muss nach irgend einer Richtung die Gesetze der Aesthetik durchbrechen, welche ja nur eine Kodifizirung der Grundsätze älterer Kunst, vergangener Zeiten sein können.

Immer auf's Neue vollzieht sich in unseren Staatsgesetzen ein Wandel der Begriffe von Recht und Unrecht. ›Vernunft wird Unsinn, Wohlthat Plage.‹ Die Aufgabe der Gesetzgeber ist, feinfühlig dem Wandel des Rechtsgefühls zu folgen und die edlen Seiten desselben schnell zum Ausdruck zu bringen. Ihn soll kein altes System, keine Rückerinnerung an verflossene

Lebensbedingungen und rechtliche Aeusserungen derselben abhalten, dem lebendigen Recht das Schwert in die Hand zu geben. So soll auch der Künstler ununterbrochen fortschreiten, unbekümmert um die Gesetze der Aesthetik, die ihm zu folgen haben. Das sei sein Ruhm und sein Stolz. Aber er greine nicht über erlittenes Unrecht, wenn der Kritiker, der Richter sich an die bestehenden Gesetze hält, nach ihnen sein Urtheil spricht.

Wer Revolutionen machen will, muss den Muth haben, der Macht des Bestehenden zu trotzen. Die Kunst ist aber ein fortgesetztes Revoltiren gegen das Bestehende.

Und nun von grossen Fragen zu kleinen, von den grossen Bewegungen unseres künstlerischen Volkslebens zu den bescheidenen Erwägungen über unser eigenes Heim.

Da fragt es sich zunächst, ob wir den Muth besitzen, uns als selbständiges Glied der Nation zu fühlen. Wer daran verzweifelt, dem wird dieses Büchlein und schwerlich irgend ein anderes nützen können. Er greife zu dem grossen Stecken, an dem die künstlerisch Unmündigen sich halten — zur Mode. Der Baumeister, der Tapezier, der Tischler und Andere werden ihm gewiss eine Wohnung zusammenstellen, welche bei der Menge Beifall findet, mehr vielleicht, als es die des Selbstwilligen thun wird.

Aber wem der Hauch der Kunst die Locken gestreift hat, der denke daran, dass auch er an der Förderung unseres geistigen Lebens mitzuwirken hat, dass er durch die scheinbar so selbstische That, sein Heim dem eigenen Geschmack gemäss einzurichten, am Werke hilft die ganze Kunst zu fördern, sie zum allgemeingültigen Ausdruck unseres Volkslebens zu machen, sie von allen alterthümelnden Fesseln zu befreien und sie eine, auf der Ueberlieferung unserer Väter, mithin auf unserem Volksthum aufgebaute Macht im Geiste der Nation werden zu lassen.

Das kunstgewerbliche Erzeugniss soll, wie dargelegt, verständlich, unbefangen sein. Es soll seinem Zwecke durchaus entsprechen; es soll genau so gebaut sein, wie es am praktischsten ist; man soll ihm alsbald ansehen, wozu es verwendbar ist. Diese so einfach erscheinenden Grundsätze sind zu allen Zeiten unbewusst eingehalten worden. Sie wurden nur durchbrochen durch einen zweiten, völlig berechtigten Umstand: durch das Bedürfniss des Menschen, sich und das Seinige zu schmücken. Darwin begründet ja sein ganzes wissenschaftliches System auf den allen Lebewesen eingeborenen Trieb, sich dem anderen Geschlecht durch Schmuck oder durch Kraft und Machtmittel als wünschenswerth zu zeigen. Beim Menschen ist der begehrenswerthe Besitz gewiss einer der stärksten Reizmittel, um sich der Person des Besitzers zu bemächtigen. Nicht nur sich, sondern auch seine Kleider, seine Waffen, sein Geräthe zu verschönen, ist ein sinnlicher Trieb, daher ein berechtigtes, mächtig wirkendes Motiv in unserem Leben. So erhielt die Form des gewerblichen Erzeugnisses eine neue Entstehungsbedingung, die zu Zwiespaltigkeiten führen musste. Denn der Schmuck wurde dem Bedürfniss, dessen Wesen die knappeste Sachlichkeit ist, beigefügt, widersprach demselben also meist von vornherein. Ein Bogen, den man durch Kerbschnitte verziert, wird ebenso in seinem praktischen Werth geschädigt, wie ein Gürtel, den man durch eingeschlagene Messingstifte schwerer macht oder wie eine Nähmaschine, bei der die Form nicht nach dem Wunsch des Technikers, sondern nach den schönheitlichen Zeichnungen eines dieselben ausgestaltenden Künstlers gefertigt werden. Zum Mindesten werden die Dinge theurer, also schwerer erreichbar. Schmuck und Gebrauch des Gegenstandes stehen ein für allemal im Widerstreit. Die vorzugsweise gebrauchten Gegenstände sind demnach heute noch, auch in der Hand der Kunstsinnigen, meist unverziert. Wer schmückt einen Kochlöffel, eine Zahnbürste, welcher Schriftsteller hat einen künstlerisch verzierten Federhalter, welcher Maler einen solchen

Pinsel. Kein Maschinenbauer geht in die Kunstgewerbeschule und kein verständiger Werkzeugfabrikant frägt danach, ob seine Erzeugnisse ästhetischen Werth haben. Nur die Künstler schauen lüstern danach aus, Alles zu »verschönen.« Nur zu oft verwechseln sie eben Reichthum, Geschmücktsein mit Schönheit.

Aber nicht Alles ist derart im Gebrauch, dass wir dem Schmuckbedürfniss nicht sein Recht einräumen dürften. Wie weit dies zu gehen hat, darüber kann nicht die Aesthetik entscheiden, sondern nur der Wille des Einzelnen, des Volkes, die Zeit.

Die Entscheidung aber, ob der Schmuck nicht unnöthiger Weise den Zweck des Gegenstandes beeinträchtigt, seiner Natur widerspricht, so dass er den Zweck verschleiert, ist eine solche, welche eher allgemeinen Gesetzen unterstellt werden kann.

Die Aufgabe des Kunstgewerbes ist somit gegeben: Es soll als Gewerbe die Herstellung völlig zweckmässiger Formen schaffen, und als Kunst diese in einer Weise schmücken, welche dem Wesen des Gegenstandes und den Wünschen und Bedürfnissen des Besitzers entspricht. Wer einen Arbeitstisch sein Eigen nennt, an dem er wenig arbeitet, wird es leicht überwinden, wenn die Form der Zweckmässigkeit nicht völlig entspricht, sondern dem jeweiligen Schönheitsgefühl zuliebe abgeändert ist. Wer den Tag über an demselben sitzt, dem wird der Zierrath bald lästig werden und sei er auch sonst ein kunstbeflissener Mensch und der Schmuck sehr künstlerisch. Das ist der grosse Irrthum der neuen kunstgewerblichen Bewegung, an dem sie auch ihr Ende erreicht hat oder erreichen wird, dass sie Alles schmücken wollte, etwa weil angeblich das

16. Jahrhundert Alles geschmückt hatte. Aber das 16. Jahrhundert hatte eben keine Dampfmaschinen, keinen so gewaltigen Arbeitsdrang wie das unsere. Wo es aber arbeitete, vergass es auch den Schmuck.

Es ist also auch kein Fehler, kein künstlerisches Verbrechen unserer Zeit, dass sie in vielen Dingen der Kunst wenig Einfluss eingeräumt hat, es ist dies vielmehr ein Beweis ihrer bisher unerhörten Arbeitslust, ihrer Hingabe an die Fragen der Zweckmässigkeit und eines durchaus berechtigten Gefühles, dass der Schmuck und die Rücksicht auf die überlieferten schönheitlichen Formen nicht überall hingehören.

So lange die Technik die Welt in der Weise beherrscht wie heute, muss ihre Gewalt auch an den Dingen zum Ausdruck kommen. Denn wo ein eifriger Gebrauch der Dinge vorwaltet, dort ist ihre maschinenmässig hundertfach wiederholte Ausschmückung nur eine Beeinträchtigung ihres Werthes. Und kann das Unverständige schön sein? Ist es nicht vielleicht nur wieder unsere durch Erinnerungen an alte Kunstwerke befangene Art, welche uns die praktische Maschine nicht für schön halten lässt, ob sie gleich in Wirklichkeit uns für schön erscheinen würde, so bald wir uns der Vergleiche mit anderen früher für schön gehaltenen Schöpfungen enthalten und die Dinge nehmen, wie sie sind.

Dass selbst die Maschinen - Werkstätte künstlerisch zu wirken vermag, hat Adolf Menzel bekanntlich schon vor Jahren in einem meisterhaften Bilde ausgesprochen. Es ist der Geist unserer Zeit, der sich in ihr äussert, einer grossen Zeit des Fleisses, der Vorwärtsbewegung. Wer aber die Werkstätte »schön« machen will, wer die Stätte der knappesten Zweckmässigkeit mit dem Bedürfniss nicht angepassten oder gar diesem widersprechenden Formen verziert, der handelt ebenso thöricht, wie Jener, welcher ihr Ansehen im Bilde ideali-

siren, etwa eine Göttin des Fleisses oder eine »Industrie« inmitten des Dampfes der Maschinen, der Linienkreuzungen der Treibriemen, das Aufblitzen der umherstiebenden Funken setzen wollte.

Wir sassen bei Tisch in dem kostbar ausgestatteten Hause eines Wiener Bankmannes, nicht weit von mir sein Freund, der berühmte Baumeister, welcher ihn »eingerichtet« hatte. Die lebhafte Unterhaltung rings um den Tisch verstummte plötzlich, als der Künstler in erregtem Tone seinem Wirthe zurief:

»Was fällt Ihnen denn ein, so einen scheusslichen Lappen in mein Zimmer zu hängen! Sie verschandeln mir 's ganze Lokal!«

Alle sahen sich um. Da hing vom Anrichtetische wirklich ein herzlich geschmackloses, allzu bunt gefärbtes Tischtuch herab. Der Diener beeilte sich, es zu entfernen.

Der Baumeister gab sich aber nur schwer zufrieden: »Was sollen denn nur die Leute von mir denken, wenn Sie mir mit Ihren Anilinfarben die ganze Stimmung verderben. Sie müssen doch darauf Rücksicht nehmen, dass ich ein Künstler bin und dass ich mir meine Arbeit nicht verpfuschen lassen kann!«

»Ich meinte« . . . begann der Bankmann zu erklären.

»Ach, was Sie meinen! Ich habe Ihnen ja doch das Versprechen abgenommen, bei jeder Veränderung in Ihrem Zimmer mich erst zu fragen. Das ist doch das Wenigste, was ich verlangen kann, dass mir nicht jeder Beliebige in meiner Arbeit herumwirthschaftet. Was würdest Du denn sagen,« frug er seinen Nachbar, einen ausgezeichneten Bildnissmaler, »wenn Dir einer in Dein Portrait so eine rothe Nase hineinbatzen wollte, wie das Tuch da ist.«

Alle schwiegen lächelnd, der Bankmann fühlte sich nicht ganz wohl in seinem stilvollen Speisesaal.

Nicht blos, wie Goethe sagt: was man ererbt von seinen Vätern, sondern auch was man ganz einfach erkaufte, muss man »erwerben, um es zu besitzen.« Es ist eine Eigenthümlichkeit der Kunst, die von Wenigen beachtet wird, dass sie nicht etwa blos der Gegenstand der Kritik ist, sondern dass sie die Beschauer kritisirt. Jene vor einem Bilde so urtheilsfertigen gelehrten und ungelehrten Herren wissen oft nicht, wie herzhaft das Bild selbst über ihre Weisheiten zu lachen vermag. Aber die Kunstwerke haben auch ihren Willen. Oft ist er stärker als der der Besitzer. Im Streit zwischen den beiden sich bekämpfenden Grundbedingungen des gewerblichen Kunstwerkes hatte bei unserem Bankmanne der Schmuck über die Zweckmässigkeit, der Stil über den Gebrauch gesiegt. Das Zimmer, ein freies Kunstwerk, ging gar nicht in den Besitz seines Besitzers über. Es war nicht sein Zimmer, sondern er war der Angehörige des Raumes. Nicht sein Wille entschied, sondern der seines tyrannischen Eigenthums. Nur wenn er sich auf die künstlerische Höhe des Vaters jenes Raumes, des Baumeisters, geschwungen hätte, würde er befähigt gewesen sein zu erwerben und dadurch zu besitzen.

Solche Erwägungen bieten schlimme Aussichten für die Kunstgewerbetreibenden. Er darf demnach selbst einem Speisezimmer nicht mehr Stil geben, als dessen zukünftiger Besitzer Stilgefühl besitzt? Da wird ja unsere ganze Bewegung für die Verbesserung unserer gewerblichen Erzeugnisse in Frage gestellt. Denn es scheint ja beinahe, als sei es ein Fehler an einem Kunstwerk, wenn es über seinem Besitzer steht; als dürfe der Künstler schon aus Höflichkeit gegen den Käufer seiner Waaren nicht seinen hohen Zielen, sondern nur dem Begriffsvermögen, also dem Geschmack der Menge gemäss schaffen. So führt die ganze Auseinandersetzung schliesslich

dahin, dass der Modemaler, der Schmeichler der Kundschaft der eigentlich Verständige sei.

Unkenntniss des Gesetzes schützt bekanntlich nicht vor Strafe. Wer dumm ist, muss geprügelt werden. Wer keinen Geschmack hat, der wird überall die Strafen und Schläge der Lächerlichkeit zu tragen haben, welche für den Mangel an Empfindung von der Welt ausgesetzt sind. Da hilft ihm kein Mensch darüber hinweg. Die Strafe ist unerlässlich. Je mehr er sich mit Glanz umgiebt, desto komischer wird er selbst als Gegensatz zu demselben wirken. Aber damit ist erst recht gesagt, dass erstens Jeder sein Schönheitsgefühl zu üben habe, indem er das Gute eifrig betrachtet und in sich lebendig zu machen sucht, dass wir also ein kunstgeschultes Volk sein müssen, wenn wir von unsern Künstlern hohe Leistungen erwarten wollen, und zweitens, dass er das Schöne nicht aus Fremden, sondern auf Grund seiner eigenen Bedürfnisse und Anschauungen aufzubauen habe, dass wir also unser eigenes Leben, unser Volksthum künstlerisch ausgestalten, nicht aber in Italien und Frankreich, England oder Japan nach Vorbildern angeln sollen.

Ludwig Bohnstedt, der ausgezeichnete Architekt, sagte mir einst: ein verständiger Baumeister müsse so sehr auf die Wünsche des Bauherrn eingehen, dass dieser bei Uebergabe des neuen Hauses sich innerlich sage: eigentlich hätte ich gar keinen Künstler gebraucht, denn alles ist nach meinen Gedanken gemacht. Trotzdem dürfte aber kein Theil für den Kundigen die Einwirkung des Architekten verbergen.

Das ist das wahre erzieherische Prinzip für Künstler und Laien. Die hohe Kunst, die um ihrer selbst willen da ist, deren Erzeugnisse zwar nicht ohne Zweck sind, wie man annimmt, aber doch nicht für den Gebrauch bestimmt sind, soll

der Künstler ganz frei nach seinem Empfinden schaffen. Das Kunstgewerbe und die Architektur, beide Gebrauchsgegenstände schaffend, haben die Aufgabe, individuell zu sein, sich den Wünschen und Eigenschaften desjenigen unterzuordnen, dem sie dienen. Hierin sollen sie nicht eine Schädigung, sondern den Reiz ihrer Schaffensart erblicken. Hierin gleichen sie der Dichtung, die ja auch nicht ideale Menschen, sondern Individuen, das Leben mit seinen Unvollkommenheiten und die Grössen desselben in Ueberwindung der Schwächen in ihm darzustellen hat.

So lange aber das Kunstgewerbe der Menge fremd gegenüber steht, so lange die Künstler glauben einen Sieg erfochten zu haben, wenn ihre Anschauungen über die des Bestellers triumphiren, so lange wird die geistige Brücke zwischen unserm kunstentwöhnten Volke und dem volkentwöhnten Künstler nicht geschlagen werden. Nach dieser Richtung ist ein grosser Fortschritt zu verzeichnen, der Geschmack der Künstler und des Volkes haben sich ein gutes Stück genähert. Wie fremd erschienen der Menge die ersten Versuche, die Gewerbemuster nach alten Vorbildern zu verbessern. Man sah die neuen Dinge an, hing sie wohl als Seltenheiten im Zimmer auf, aber sie benutzen? Dazu waren sie »zu schön.«

Kann denn etwas zu schön sein?

Die thüringischen Bauernburschen laufen den ganzen Sonntag in Hemdsärmeln herum, weil sie ihren schwarzen Rock nicht beschädigen wollen. Er ist zu kostbar, zu schön nach ihrer Ansicht, um seinem Zwecke zu dienen.

Die Prunkgeschirre, die Tassen mit prachtvoller Malerei, die Majolikaschüsseln, die getriebenen Becher sind zu schön, als dass man sie benutzen könnte. Denn gebrauchen heisst verbrauchen. Ist der Genuss denn wirklich ein grösserer, aus einem Prachtgeschirr zu trinken, oder wird er nicht jedem Feinsinnigen durch die Angst gestört, dasselbe zu beschädigen?

Hans Hopfen lässt in einer seiner Dichtungen einen jungen überlebten Reichen sich einen goldenen Spucknapf anschaffen: »Aber auch dadurch wurde ich auf die Dauer nicht glücklicher«, sagt derselbe. Diese Dinge sind eben alle zu schön! Das heisst, der Künstler hat ihren Schmuck, sei es im Stoffwerth oder in verfeinerter Arbeit, so weit gesteigert, dass er in einen Gegensatz zu der Benutzung tritt und somit diese aufhebt. Er hat also etwas Widersinniges geschaffen. Was bedeutet eine Tasse, welche nicht zum Trinken da ist?

Die deutsche Renaissance, welche heute die Kleinkunst Deutschlands wieder beherrscht, hatte, wenigstens in ihrem späteren Verlauf, keine hohe Kunst, keinen grossen Maler, keinen grossen architektonischen Gedanken, keine statuarische Bildhauerei. Deutschland war damals eben so kleinlich in der Kunst wie in der Politik: Kirchthurmsgefühle des Bürgers einer »freien Reichsstadt.« Man gab seine Kraft nicht für den Glauben, sondern für das Dogmengezänk aus, nicht für das Vaterland, sondern für das Vaterländchen, nicht für die Kunst, sondern für die Künstelei.

So viel trotz ihres Reichthums und seiner Schönheit im Grunde genommen unnützer Dinge, wie das 16. Jahrhundert, schuf keine andere Zeit der Welt: Eine Schönheit für Kunstkammern, kein lebendiger Mittheilungsdrang, welcher im Leben dem Leben dient. Und wenn alle diese viel bewunderten Becher, Humpen u. s. w. wirklich »zu schön« sind, können sie dann auch wirklich im höchsten Sinne schön sein?

Ueberall steht uns der Schönheitsbegriff im Wege. Ist es denn wirklich Aufgabe der Kunst, Schönes zu schaffen? Was bedeutet denn das Wort »schön?«

»Schön ist — nun schön ist was gefällt,« ruft Einer.

»Nein, was Vielen gefällt, denn der Einzelne kann sein Urtheil nicht als massgebend hinstellen,« sagen die Bescheidenen.

»»Oho! wir sollen uns vor der stumpfen Menge beugen, ruft der Maler, ob ein Werk Vielen oder Wenigen gefällt, ist ganz gleichgültig, den Kunstsinnigen muss es gefallen, denen, welche wissen, was schön und hässlich ist.««

»Ganz recht, beginnt der Aesthetiker zu entwickeln, man muss vorher eruirt haben, auf welcher Basis die Systeme der Aesthetik . . .«

»»Gehen Sie mir mit Ihren Systemen! Das kann man nicht erklügeln, was schön ist: Empfinden muss man es, empfinden! Und wenn Ihr hundert Jahre Aesthetik und Kunstgeschichte studirt, so werdet Ihr doch nie durch die Wissenschaft begreifen lernen, was Neues in uns geboren wird, Ihr empfindet denn selbst künstlerisch! Die Natur ist unser Lehrer!«

»Ich bitte, sagt der Journalist, die Kritik hat die Aufgabe, den Künstler an die ewigen Gesetze der Schönheit zu mahnen, seine Werke mit ihnen in Vergleichung zu setzen!«

»»Die Kritik ist weiter nichts als der Hund, der hinter dem Eisenbahnzug herläuft und sich einbildet, derselbe fliehe vor seinem Bellen. Der schlechte Künstler macht Euch den Hof, der gute verachtet Euch mit sammt Euren veralteten Gesetzen. Wir wollen vorwärts!««

»Ihr seid ja nichts mehr als die Kopisten der hässlichen Natur, rief der Kritiker, sich ereifernd. Da scheint mir der ächte Schmutz doch wahrlich noch manierlicher, als Eure Nachbildung desselben. Wo bleibt der Inhalt, das Durchgeistigte, der Ausdruck eines ernsten Gedankens. Wenn die Chemiker erst die bunte Photographie erfunden haben werden, dann könnt Ihr Eure Fabriken für Natursurrogate zusperren. Schön kann doch nur der Ausdruck des höchsten Inhaltes in der vollendetsten Form heissen. Ihr habt aber keinen Inhalt und die ruppigste Form. Dahin seid ihr mit Eurer »Empfindung«, Eurer Natur gekommen. Die Schönheit ist ewig, Eure Werke werden es nicht sein!«

»»Abwarten, alter Freund, abwarten! Wir werden Euch Eure Gesetze durcheinander schütteln, dass Ihr sie kaum wiedererkennen sollt. Es wird eben die Verfassung im Reiche der Schönheit geändert, weil sie für uns nichts mehr taugt! Das ist schon hundert Mal geschehen und schliesslich wart Ihr es allemal zufrieden. Wir sind die Gesetzgeber in der Kunst! Wenn es früher Jemand für der Mühe werth gehalten hätte, Eure Kunsturtheile zu sammeln, wie die Kunstwerke gesammelt wurden, so würde man an ihnen sehen, dass die Kritiker immer sich für weiser hielten, als es die Schaffenden waren, indem sie an der Kunst zurück, jene vorwärts zerrten. Nach einer Weile, wenn die Kritik gegen ihren Willen weit genug mitgeschleppt worden ist, thut sie als sei sie schuld daran, dass wir zusammen vorwärts kamen. Aber sie benutzt den Fortschritt nur, um den wieder ein Stück weiter Geeilten abermals einen Knüppel zwischen die Beine zu werfen.

»»Was schön ist, das können wir Euch nicht sagen, kommt mit, wir wollen es Euch in der Natur, und, so Gott will, auch in unseren Werkstätten zeigen. Die Schönheit, über die man Bücher schreiben kann, für die geben wir Künstler keinen Pfifferling. Kein Mensch kann mit Worten erklären, was Kunst oder was schön ist, wie keiner die Wissenschaft bildlich darstellen kann! Lasst uns unsere sinnliche Welt, wie die Klugen unter uns Euch die wesenlosen Gedanken überlassen sollten. Schuster, bleib bei deinem Leisten!««

»Die Unerklärlichkeit der Schönheit wird sich bald lichten, wenn Ihr modernen Naturalisten nur zu sehen lernen wollt, wie die Alten sie auffassten, rief der Kritiker wieder dazwischen. Dort liegt sie klar und herrlich vor uns. Ihr denkt nur an's Wie! nie an's Was! Ist es denn des Schweisses werth, Dinge nur in der Absicht herzustellen, dass man sie womöglich mit der Natur verwechseln könnte. Schon Aristoteles hat nachgewiesen, dass Naturnachahmung ein unwürdiges Handwerk sei. Und mit Recht. Denn das Wachsfigurenkabinet ist ein-

fach ekelhaft! Und doch ist es die Vollendung Eures Naturalismus in der Plastik. Ihr stellt in Euren Bildern die nüchternsten Dinge des Lebens, der Strasse, des Wirthschaftshofes, der reizlosen Landstrasse, ohne Poesie, ohne Idealismus dar und vergesst, dass Eure Bilder doch nicht so wahr sein können, als die Natur selbst. Ist das Schönheit? Soll die Kunst uns nicht erheben, erfreuen? Wer soll Eure Bilder kaufen, wenn er denselben Eindruck besser und billiger sich verschaffen kann, sobald er zum Fenster hinausschaut! Wer will noch durch die Kunst an das Elend der Welt erinnert werden!

»»Da haben wir's! warf der Maler ein. Ihr denkt, wir plagen uns für das Wohlbehagen irgend eines zufälligen Käufers! Der ächte Künstler fragt nicht danach, was Andere zu seinem Werk sagen werden. Er schafft nur zur Befriedigung des in ihm treibenden Darstellungsdranges. Er sitzt vor den Offenbarungen der Natur staunend, tief ergriffen, überwältigt von der Kraft und dem Ernst, welcher in dem einfachsten, verachtetsten Dinge steckt. Er sucht es nachzubilden, begeistert, fromm in der Hoffnung, die Natur erreichen zu können. Nichts ist ihm zu unbedeutend, um ihn künstlerisch zu erregen. Wie Wenige haben uns bisher verstanden, wie falsch ist das Bild, welches die Welt sich von unserem Denken und Treiben macht! Haben Sie L'oeuvre von Zola gelesen? Das ist der erste Roman, in welchem ein ächter Künstler wahr geschildert ist; der sucht die Wahrheit, also auch die Schönheit, der ringt um sie, der ist unseren Blutes. Ist er nicht mehr Idealist, als jene Romankünstler, welche als Hampelmänner ihrer augenblicklichen Empfindungen geschildert werden. Nicht die schnelle Stimmung bestimmt uns, sondern der Ernst eines anstrebenden Lebens, das in jedem Werk den neuen Ausdruck eines Theiles der unermesslichen Natur sucht. Wir sind bescheiden geworden, seit wir sie mit unverhülltem Auge zu sehen trachten. Der unbedingte Naturalismus hat uns aber den Weg gewiesen, der zur neuen, zur starken Schön-

heit führen wird. Denn alle gute Kunst war naturalistisch, sobald die Technik so weit gefördert war, dass sie aufhören konnte, symbolisch zu sein. Keinem wahren Künstler ist es eingefallen, die Natur verbessern zu wollen, so lange es möglich schien, sie zu erreichen. Erst als die Antike den Geist des Vorwärtsstrebens erwürgt hatte, als an Stelle der Wahrheit das für uns fremde, kalte und erlogene Ideal trat, als die Künstler wie der Diener Münchhausens mit nach hinten gedrehtem Gesicht herumstolzirten, bildeten sie sich ein, auch das Ziel liege hinter ihnen. Und doch mussten die Armen in der Tretmühle der Zeit vorwärts, immer weiter von ihrem Ziel fort. Lebte Rafael unter uns, ein Kind unserer Zeit, er stände zu uns. Das hat er selbst in seinen Werken gesagt, indem er Schritt für Schritt in der Naturnachbildung weiter ging, mehr und mehr den Stil seines Lehrers ablegte und zur unverhohlenen, ungeschminkten Wahrheit herübertrat. Seine Schüler, die ihm an Können freilich wenig glichen, zeigen den Weg, den er eingeschlagen hätte, wenn ihm Zeit geblieben wäre, sich ganz von der Schule zu befreien. Sie sind leidenschaftliche Realisten der Zeichnung, wenn sie auch in der Farbe nicht frei wurden. Glaubt Ihr, Rembrandt wäre kein Naturalist gewesen, oder Tenier oder Hals? Sie suchten nach unbedingter Naturwahrheit. Dass sie diese im Farbenton nicht fanden, dass sie eine künstliche Stimmung haben, ist nicht ihr Verdienst, sondern ein Beweis der menschlichen Schwäche. Diese abzulegen war das Ziel ihrer Schüler. Einige waren der Wahrheit in Farbe und Zeichnung schon merklich näher, als Adrian van der Werfft's Stilmischerei die Entwicklung unterbrach. Auch wir haben solche Schwächen, auch wir werden das hohe Vorbild, die Natur, nicht erreichen. Aber sollen wir die Schwäche anderer für unsere Stärke ausgeben und sie nachäffen. Euer Ideal ist ein Gebräu aus dem Unvermögen aller Kunstzeiten!««

»Nun wird mir's aber zu toll!« platzt der Aesthetiker heraus.

Die Narrheit wird unleidlich, sobald sie sich methodisch gebärdet. Welche Arroganz, welche Negation der Fundamente aller artistischen Produktion! Bei so frivolen Prinzipien ist der Verfall der Kunst ebenso präzis zu prognosticiren, wie der der Poesie unter den Auspicien eines corrumpirten Hetären-Litteratenthums à la Zola. Wie soll die Kunst prosperiren, wenn man ihr das Stigma des Göttlichen nehmen, wenn man in ihr die Schönheit negiren will. Rafael ein Naturalist! Kann man seine Madonnen etwa zu der Tendenz degradiren, als hätte er ein Modell, und sei es das herrlichste Weib, mit allen seinen Zufälligkeiten, Eure Natur fixiren wollen? Als strebten sie nach individueller Realität. Hat Rembrandt, hat Hals nicht in jedem seiner Köpfe den Tenor seiner Zeit reproduzirt, so dass das Portrait zum Historienbilde sich erhebt. Ist in Teniers oder Ostade nicht das Vulgäre durch die Poesie des Colorits, durch die Position des Malers über seinem Objekte aufgehoben, so dass die mesquine Natur verklärt wurde. Und nun die Antike! Ich will Ihnen ein kurzes Repetitorium über den Naturalismus innerhalb der hellenischen Plastik lesen, von den strengen, anstrebenden Aegineten, zum göttlichen Phidias, zu . . . .«

Der Maler und der Kritiker waren schon längst fort. Sie wussten, dass wenn die Aesthetik das Wort hat, die Sache etwas langwierig wird! Die Gesellschaft, namentlich aber die Damen, hörten ihr noch lange zu.

Schliesslich ging man doch kopfschüttelnd auseinander:

»Es schienen doch die Gelehrten und Künstler verständige Leute. Und doch wusste keiner von ihnen recht klar zu machen, was schön sei. Wir möchten darüber ein kurzes, in Paragraphen abgetheiltes Büchlein besitzen. Es könnte ja ein Ausschuss aus den besten Künstlern, Kunstgelehrten und Kunstfreunden gebildet werden, welcher die Frage einmal ordentlich

aufklärt und die Wahrheit in kurzen Worten feststellt. Es fehlt ja nicht an hochgebildeten Männern. Es müsste doch sonderbar zugehen, wenn die nicht herausbringen wollten, worin die Schönheit besteht. Und wenn es nur so eine Art zehn Gebote der Kunst wäre!

In der Ecke versteckt stand ein Brautpaar. Beide hatten dem Streit der Meinungen aufmerksam zugehört. Wollen sie sich doch ein eigenes Nest einrichten, und zwar soll das neue Heim so schön als nur immer möglich sein. Denn die Beiden finden für einander nichts »zu schön.« Sie würden die edelsten Stoffe wählen, sie würden die ersten Künstler berufen, sie würden die Könige beschämen, um das Niegeahnte an Pracht, Kunst und Glanz dem Geliebten zu Füssen zu legen — wenn nur die Mittel nicht zu knapp wären, wenn er nur einen grösseren Gehalt hätte und sie dem Vater einen tieferen Griff in die Tasche zumuthen dürfte.

»Nun sind wir erst recht im Unklaren! Was thun? Was billig ist, darüber weiss wenigstens die Schwiegermutter Bescheid. Aber was schön ist, die Frage scheint ja ganz unergründlich zu sein. Wie sollen wir Beide da aus der Klemme kommen?«

»Ich meine, wir richten uns doch nur für Dich ein, lieber Schatz. Wenn's also nur Dir gefällt, dann soll's auch mir schön sein, was auch die Gelehrten und Künstler dazu sagen.«

»Immer triffst Du das Richtige, mein kluger Engel. Wir werden uns schon darüber verständigen, was wir für schön und was für hässlich halten. Erinnerst Du Dich, es rief Einer: »Schön ist, was uns gefällt!« Der hatte Recht!«

Thaten die Brautleute Unrecht, sich gegenseitig zu loben, sich auf sich selbst zu verlassen?

Oder war die Menge klüger, welche nach einem Schriftstücke verlangte, ebenso klar festgestellt sehen wollte, was schön sei, wie das bürgerliche Gesetz die Frage beantwortet, was Recht ist.

Ein solches Schriftstück aufzusetzen, wäre ja jetzt die beste Gelegenheit. Es ist ja auch schon oft genug versucht worden, dergleichen herauszugeben. Die Aesthetik ist ja »die Wissenschaft des Schönen und der Kunst.« Giebt es nicht Lehrbücher derselben, welche auch für den Laien verständlich sind. Und wenn es solche nicht giebt, so übersetze man die lange Reihe von Büchern, über welche die Geschichte der Aesthetik berichtet, aus dem Gelehrten in bequemes Deutsch.

Oder hatte der Künstler recht, welcher sagte, dass die Schönheit in Worten nicht darstellbar sei? Aber wie soll uns dann der Begriff übertragen werden, wie hat der Künstler sich dann mit seinen Genossen über ihn verständigt?

»Wenn Ihr's nicht fühlt, Ihr werdet's nicht erjagen.
Wenn es Euch nicht aus eigner Seele quillt.«

Auch ich meine, dass sich bei der Kunst sehr wenig mündlich erklären lässt. Thue Deine Augen auf, betrachte, schaue! Vergleiche und sei Dir vor Allem klar darüber, dass die Kunst etwas Verständiges, etwas ganz Einfaches, Leichtverständliches ist, und dass Alles Unverständige oder Schwerverständliche auch unkünstlerisch sein muss. Suche nicht nach Geheimnissen hinter dem Kunstwerke, sondern tritt ihm wie der Natur entgegen: Unbefangen, doch mit der Absicht das Gute zu geniessen. Es ist ja auch nicht unsere Aufgabe, die Schöpfung zu beurtheilen. Kritisiren ist viel leichter, aber auch viel nutzloser als einfältig geniessen. Der steht der Kunst nicht nahe, der von ihren Werken zu reden weiss, sondern Jener, der verständig zu schweigen vermag.

Sind wir denn vor der Gluth des Abendhimmels redselig, kritisch gestimmt?

Wenn Du aber für Dich ein Heim schaffen, selbst Künstler werden willst, so sollst Du nur auf Dich Rücksicht nehmen. Ist die bestehende Kunst im Gegensatz zu Dir, dann ist sie für Dich unverständig. Suche Dich nicht mit Dingen zu umgeben, die Du nicht verstehst. Da Du Dir aber nicht Haus und Hausrath, Geräth und Schmuck selber machen kannst, so wähle das, was Dir am Bequemsten, für den Gebrauch am Willkommensten erscheint. Suche dasjenige aus, dessen Schmuck und Gestalt Deinem Auge am besten gefällt. Erfüllst Du diese Bedingung, lässt Du Dich durch keinen fremden Geschmack beeinflussen, dann erhältst Du ein Haus, das so stilvoll ist, wie nur irgend eins sein kann. Der Stil ist vielleicht ein etwas wirrer, aber es ist Dein Stil. Viele solche Ich, wie Du, machen aber das Volk aus. Und unser aller Geschmack, das ist der lang gesuchte Stil von heute. Er wird genau so gut und so schlecht sein, wie unsere Zeit!

So machten es die Alten auch, als sie ihre Stile schufen. So machen es die Engländer und Franzosen, die das Glück haben, weniger kunstgelehrt zu sein als wir. So machen wir es alljährlich mit unserer Kleidung. So schreitet auch hinsichtlich vieler Gebrauchsartikel die Stilentwicklung vorwärts. Man schaue z. B. auf die Erzeugung der Möbelstoffe, der Tapeten und dergleichen. In dieser spricht nicht der Musterzeichner, nicht der Fabrikant, nicht der Händler und nicht der Käufer das entscheidende Wort, sondern alle vier berathen sich zusammen darüber, wie die Mode im nächsten Jahre sich wandeln soll. Der Musterzeichner legt seine Skizzen dem Fabrikanten vor, dieser giebt Auftrag auf Ausführung einer Anzahl ihm besonders behagender Zeichnungen. Sobald die Waaren fertig sind, wird die Musterkarte dem Händler unterbreitet. Dieser kennt seine Kunden und wählt wieder seinerseits das ihm geeignet Scheinende. Von einer Musterart wird viel,

von der anderen wird wenig verkauft. So treffen die Käufer zum dritten Mal eine Auswahl unter den verschiedenen Erzeugnissen. Welche davon besonders gefallen, merkt der Fabrikant bald an den eingehenden Bestellungen. Er bespricht sich mit dem Musterzeichner und fordert von diesem »Ersatz« für die am besten marktgängigen Waaren. Dieser nun wieder sucht sich klar zu machen, welcher Geschmack, welcher Stil der bevorzugte des letzten Jahres war. Er nimmt ihn auf und bildet ihn in künstlerischer Weise weiter. So lenkt ihn die kaufende Menge, während er den Gesammtgeschmack derselben wieder neu zum Ausdruck zu bringen sucht. Die Wechselbeziehungen zwischen Volk und Künstler sind die engsten und auf Achtung begründet. Nach und nach wird der begabte Musterzeichner zum Seher für die Kunstanschauungen in seinem Schaffensgebiet, er wird ein Führer des Volkes, in dessen Seele und dessen Neigungen er sich hineingelebt hat, dessen Pulsschlag er fühlt, dessen Wünsche er voraus ahnt und somit zum Guten zu lenken vermag.

In anderen Gebieten ist es leider nicht ebenso. Da herrschen gelehrte Bedenken, herrscht die Phrase. Wenn z. B. ein Künstler in Zeitungen, Büchern, Versammlungen auftritt, um für die Einführung eines neuen Stiles, d. h. eines auf dem Courszettel der Stilbörse bisher noch nicht notirten alten Stiles einzutreten, etwa für den Barockstil, für das Rococo, oder sonst irgend etwas, so fragt man sich ganz verwundert: »Wozu der Lärm! Zeige, was du vermagst, damit wir sehen, ob es uns behagt! Maler male, rede nicht!« Diese Art Stilweisheit der Künstler ist ebensowenig berechtigt, wie das oberste Kunstrichteramt der Aesthetiker. Was geht es den Vorwärtsstrebenden an, wie die Alten sich die Dinge dachten, wie fremde Völker zu ihnen sich verhalten. Er soll seine Anschauungen aus der Grundstimmung seines Volkes

herausarbeiten, nicht praktische Kunstwissenschaft treiben. Es ist das Unglück des deutschen Gewerbes, dass es dies mehr that, als jedes andere, und der Vorzug der Engländer und Amerikaner, dass sie es weniger thaten, als alle anderen Völker, dass sie eigenartig blieben.

Jetzt beginnen bei uns Einige, den englischen Stil nachzuahmen. Welche Verblendung! Das Wesen des englischen Stiles besteht darin, dass er Niemand nachahmt, dass er vielmehr trotz einzelner aus allen Stilen der Welt zusammen genommenen Motive ganz national ist. So lange wir nicht Engländer werden, werden wir keinen englischen Stil machen können.

Und doch hat erst die Stilbewegung uns ein Kunstgewerbe gegeben, uns von Frankreichs und Englands Uebermacht befreit. Infolge der antikisirenden Weltanschauung, der »edlen« Einfachheit, der Uebermacht der Ideale über die Natur, des Wissens über das Können, des Denkens über das Empfinden, des Ergründens über das sinnliche Erfassen, weil wir zu verständig und zu befangen geworden waren, um künstlerisch schaffen zu können, sind wir so tief gesunken, nicht wegen der dreissigjährigen oder napoleonischen Kriege.

Wir mussten uns erst die Grundlage schaffen, um unseren gewerblichen Geschmack aufbauen zu können, die Sprache, das Deutsch der Formen wieder herstellen, um mit der Menge uns verständigen zu können. Das konnte nur durch eine kurze Wiederholung unserer geschichtlichen Entwicklung geschehen. Wer sein Amt nach langer Pause wieder übernimmt, durchfliegt vorher noch einmal die Lehrbücher, die ihn in dasselbe eingeführt haben, durcheilt schnellen Schrittes den aufsteigenden Weg seines Lernens noch einmal. Das that das englische Volk auch zu Anfang dieses Jahrhunderts. Nun hat das deutsche Volk, das deutsche Kunstgewerbe, die Architektur

— haben Alle zusammen diesen Weg mit einer erstaunlichen Folgerichtigkeit durchwandelt.

Die Zeit, in welcher die Antike alles beherrschte, ist bereits geschildert. Auch der Anfänge des romantischen Sinnes ist bereits gedacht. Er äusserte sich in einer Nachbildung der aus fernen Ländern oder fernen Zeiten stammenden Vorbilder. Aber diese Nachbildung war zunächst eine rein äusserliche. Es kam anfänglich den Romantikern gar nicht darauf an, ein ächtes Mittelalter wiederzuschaffen, sondern sie wollten ein ideales Mittelalter. Also nicht die Zeit, wie sie war, sondern wie sie ihrer Anschauung nach hätte sein sollen. Denn sie waren ganz fest davon überzeugt, dass, wenn sie die Welt zu leiten gehabt hätten, dieselbe poetischer, sanfter, gefühlvoller ausgefallen wäre, als sie der Lenker der Geschichte gemacht hat. Dieses dichterische Dasein sollte auf die Erde nun nachträglich übertragen werden, auf eine herzlich erbärmliche Welt, in der man künstlich hier und da bessere Lebensbedingungen erringen wollte.

Aber mit diesen poetischen Anschauungen war künstlerisch nur sehr wenig anzufangen. Führten sie zwar den Anfang einer besseren Zeit herbei, indem sie zuerst das allzu feste Ziel der Künste, die Antike und ihre kalte Verständigkeit bekämpften, so litten ihre eigenen Werke darunter, dass eine sichere Formensprache noch fast ganz fehlte, dass man die Form für das Nebensächliche, den meist geschichtlich empfundenen Inhalt aber für das Wesen der Kunst hielt. Noch besass man nicht die Mittel, um den überreichen Gedanken einen verständlichen Ausdruck zu geben. Ein paar Spitzbogenfenster, die Zinnen auf einem Thurm machen noch kein mittelalterliches Schloss, und einige jener eigenthümlichen Verzierungen der gothischen Kirchenfenster durch Rosetten und Kreislinien, welche man Maasswerk nennt, auf die Zimmer übertragen,

noch keinen Rittersaal. Da hatte die Einbildungskraft ausserordentlich viel zu thun, um die oft völlig leeren und nüchternen Räume mit der romantischen Welt des de la Motte Fouqué und des Novalis zu erfüllen. Sie that es aber. Und wie noch heute das Volk jeder Ruine eine Folterkammer und einen unterirdischen Gang zum nächsten Kloster andichtet, als ob das Foltern und die Maulwurfsarbeit die tägliche Beschäftigung der »Ritter« gewesen sei, wie jedes alte, etwas unheimliche Haus mit der Erinnerung an Nonnen und Mönche, jeder verborgene Keller mit grausigen Schauergeschichten erfüllt wird, so dichtete jene Zeit in die Räume Empfindungen hinein, für welche dem Beschauer von heute alle formalen Anknüpfungspunkte fehlen. Man war es satt, die Kunst verstandesgemäss, durch die Philosophie zu erfassen. Die Anschauungen Winkelmann's und Lessing's wollten nicht mehr genügen. Das Gemüth trat in mitwirkende Kraft und zwar mit ungestümer Gewalt. Goethe war einer der ersten, der der gothischen Baukunst begeisterte Huldigungen brachte. Bei ihm war aber das Empfinden noch ein vertieftes Schauen. Nach ihm kamen die Romantiker, kamen Wackenroder und Tieck, bei welchen von klarem Schauen nicht mehr viel die Rede war. Ihnen war die Kunst nicht Ziel, sondern nur Mittel zu schwärmerischer Begeisterung. Schrieb Lessing über die Grenzen der Kunstgebiete, so dichtete Wackenroder »Phantasien über die Kunst.« Jener wollte die Kunst erklären und ihre Schaffensgebiete fest umgrenzen, den Künstlern und Kunstrichtern Gesetze geben, dieser wollte vor der Kunst niederknieen und ihr die entzücktesten Huldigungen, eine unbegrenzte Begeisterung widmen, ja er wollte sie poetisch umschreiben. Die Schilderungen der Bilder werden immer mystischer, die Farben erhalten Bedeutung, die Gemälde werden zu Orgeltönen, die Statuen fangen an zu klingen, eine fromme Schwärmerei erfasst die Beschauer der mittelalterlichen Kunstwerke. Die Gothik wird die Baukunst brünstigen Glaubens. Immer auf's Neue unter-

nimmt man es, ihre Schönheit zu schildern. Aber nicht mit der Klarheit und Schärfe, mit der Winkelmann die Antike darstellte, sondern in überhitzten, sich steigernden Bildern.

»Es ist kein Baum, kein Wald,« sagt Tieck vom Strassburger Münster, »nein, diese allmächtigen, unendlich wiederholten Steinmassen drücken etwas Erhabeneres, ungleich Idealischeres aus. Es ist der Geist des Menschen selbst, seine Mannigfaltigkeit zur sichtbaren Einheit verbunden, sein kühnes Riesenstreben nach dem Himmel, seine kolossale Dauer und Unbegreiflichkeit. Es ist zum Entsetzen, dass der Mensch nicht rastet und nicht ruht, bis er diesen ungeheuren Springbrunnen von lauter Felsmassen hingestellt hat, der sich ewig, ewig ergiesst und wie mit der Stimme des Donners Anbetung vor Meister Erwin, vor uns selbst in unsere sterblichen Gebeine hineinpredigt. . . . . Wer da noch demonstriren und Erwin und das barbarische Zeitalter bedauern kann, oh wahrhaftig, der begeht, ein armer Sünder, die Verleugnung Petri an der Herrlichkeit des göttlichen Ebenbildes!«

Aber Peter von Cornelius sagt etwa um dieselbe Zeit: »Wir haben den Kopf voll Phantasie, aber wir können's nicht machen!«

Die Romantik hat sich redlich bemüht, den erschrecklichen Abstand zwischen dem phantastisch überschwänglichen Wollen und dem gänzlich ungenügenden Können zu überbrücken. Ueberall begann ein eifriges Studiren der Mittel und Wege, wie man das Können fördern, tief und zugleich geschickt werde. Aber leider konnte der Schüler nicht viel, wie sonst naturgemäss, vom Meister lernen. Denn dass dieser flach und ungeschickt war, wurde dem strebsamen Anfänger bald klar. Es kam die Zeit, in der gerade die besten Kräfte vielfach als »talentlos« aus den Kunstschulen entlassen wurden, weil diese einsahen, dass in der Weise der Schule nicht vorwärts

zu kommen sei und sich daher dem Zwange mechanischer Lehrerweisheit entgegenstemmten. So ging es Cornelius und Overbeck, so ging es aber auch Menzel u. a. viel jüngeren Künstlern. Daher begann man sich an die alten Meister, die ächten Söhne des Mittelalters anzuschliessen, da der Antike ein Kunstleben nach unserem Blute zu gestalten versagt war. Die herbe Kost des Dürer entsprach dem Einen, bald aber trafen sich die Meisten in der Weichheit der italienischen Frühkunst, dem vorrafaelischen, kindlichen, symbolischen Schaffen, in welches um so tiefere Gedanken zu legen waren, um so unvollkommener seine Mittel sind, dieselben auszudrücken. Die Allegorie verflüchtete sich in das religiöse Bild. Alle Form war erfüllt mit mystischer Bedeutung. Es war ein Träumen in Gestalten, welche nicht ein festes Wesen bildeten, sondern einen verkörperten Gedanken darstellen sollten, welche nicht für sich, sondern nur für ihre schwärmerischen Neigungen lebten. Nur die Architektur fand einen festen Boden in der realen Wirklichkeit ihrer Grundgesetze.

Es begann ein reiches Arbeiten, die Denkmale der alten Baukunst aufzumessen. Und mit Eifer war man bestrebt, das als vorbildlich Erkannte alsbald nachzuahmen. Die Romantiker erkühnten sich, ihre Ideale neben, über die Antike zu stellen, die klassischen Formen aus dem öffentlichen und privaten Leben verdrängen zu wollen. An der Hand von Dichtkunst und Wissenschaft unternahmen sie den Feldzug; die Stärke der Bewegung lag darin, dass sie eine nationale, eine deutsche war. Es hatte keinen Einfluss auf den Gang der Dinge, dass man später erkannte, die Gothik sei in Frankreich zuerst aufgetaucht. Während die Schinkel'sche, von antikisirenden Absichten durchtränkte Gothik fast ganz von England abhängt, ist diejenige des Statz, des Ungewitter, Heideloff, Hase und anderer Baumeister eine volksthümliche. Sie erstarkte an dem durch die Freiheitskriege gegebenen Aufschwung nationalen Lebens.

Ferner war die Bewegung eine religiöse. Sie bemächtigte

sich vorzugsweise der Kirche. Selbst in protestantischen Ländern, selbst unter orthodoxen Geistlichen ist man sich heute noch einig, dass Kirchen gothisch gebaut werden müssen, soll in ihnen die wahre Frömmigkeit zum Ausdruck kommen. Der bittere Hohn, welcher darin liegt, dass der Protestantismus die baukünstlerische Offenbarung seines Geistes, die Renaissance, verleugnet, ist ihnen nicht bewusst geworden und wird es ihnen vielleicht nie werden, da sie vom befreienden Grundzuge des Glaubenskampfes nichts mehr in sich behalten haben, wohl Reformirte, aber nicht Männer der Reformation im Sinne Luther's sind.

Ein Ergebniss von hoher Bedeutung brachten aber die gothischen Studien mit sich: Die Erkenntniss von der Bedeutung der Konstruktion in der Baukunst und im Kunstgewerbe. Man sah bald ein, dass der gothische Dom kein versteinerter Springbrunnen sei, wie noch Tieck träumte, sondern dass seine zierlichen Formen durchaus aus technischem Bedürfniss hervorgegangen seien, dass jedes Glied seine bestimmte Aufgabe habe, kein Bogen, kein Thürmchen, kein Pfeiler vorhanden sein, der nicht trage, nicht dem Verschieben ausgesetzte Bautheile belaste, nicht stütze. Man sprach es jetzt zuerst aus, dass nicht die formale Sprache die bauliche Schönheit ausmache, sondern dass die richtige Konstruktion die Grundbedingung, der formale Ausdruck derselben aber das Nebensächliche, der Mantel um den festen Körper sei. Ich erinnere mich sehr wohl, wie wir »klassisch« bauenden Architekten mit Recht von den Gothikern verhöhnt wurden, weil wir die Mauerflächen in Ziegelrohbau, die Gesimse aber in Cement herstellten. »Bringen Sie doch irgend wo noch für einen Thaler mehr Kunst an die Façade!« riefen sie uns bei unserer willkürlichen Flickarbeit zu.

In das Bürgerhaus drang aber von der ganzen Bewegung herzlich wenig. Die romantische Ueberschwänglichkeit prallte an der gesunden Sinnlichkeit unseres Volkes ab. Vielmehr wirkte sie nur verwirrend auf die Handwerker. Wir begegnen wohl hier und da noch gothischen Möbeln aus jener Zeit, aber wir begegnen ihnen nicht gerne. Selbst die Stutzuhr mit dem Ritterfräulein, welches der Knappe vom Pferde hebt, oder jene, deren umfangreiches Gehäuse als Burg gebildet ist, um sie als Thurmuhr erscheinen zu lassen, selbst diese vereinzelten Proben der Kunstauffassung jener Zeit sind schon längst aus unseren Ladenfenstern wie aus unseren Stuben verschwunden.

Um die Mitte unseres Jahrhunderts schaffte sich ein anderer Geist Raum und Anerkennung. Eine neue Renaissance erfasste die Menge. Was in der grossen französischen Revolution Wenige gegen ein verkommenes Königthum durchzusetzen vermochten, was ein, obgleich für sich despotischer Kaiser unter glänzenden Waffenthaten über Europa verbreitete, nämlich die Befreiung von der Uebermacht der Autorität im Staate, die Schaffung nun auch der rechtlichen Selbständigkeit in jedem Bürger, nachdem die geistige in der ersten Renaissance festgestellt worden war — das äusserte sich in der Architektur seit den dreissiger Jahren, in der Politik, in dem an Begeisterung und Lust zum Guten so reichen, an Gelingen so armen Jahre 1848.

Die bezeichnendste Künstlererscheinung für jene Zeit ist Gottfried Semper. Es ist kein Zufall, dass dieser seine Begabung als Baumeister auch während der Barikadentage von 1849 verwerthete. Denn er trat voll und ganz in einen doppelten Kampf ein: In die Ueberwindung des klassischen Zopfes, dessen letzter, grösster, edelster Vertreter Schinkel gewesen war, und in die Gegnerschaft gegen die mystische, nicht sachliche Deutung der einzelnen Bauglieder und ihres Werthes, wie sie

die Romantik durchgeführt und mittelst der sie die Gothik im orthodoxen Sinne zum frommen Stile gemacht hatte. Er wendete sich also gegen die Gewaltherrschaft der antiken Vorbildlichkeit, welche seit Ludwig XIV. herrschte und gegen die unkünstlerische Verquickung religiöser Träumereien mit einer durchaus konstruktionsgemässen Architektur. Sein berühmter Streit wegen der Bemalung der antiken Bauwerke gab der Architektur und dem Kunstgewerbe die lang entbehrte Farbe wieder.

Das Bemühen um diese war gleichberechtigt mit jenem der grossen französischen und belgischen Maler der dreissiger und vierziger Jahre, welche die Welt von der Geistreich-Thuerei durch den Zauber ihrer Farbe zu befreien begannen. Allerdings wurde diese Bewegung zunächst von der deutschen Aesthetik mit einem Bedauern darüber aufgenommen, dass sie eine bestechende Schönheit geschaffen hätte, welche nur den einen Fehler besitze, nicht in das herrschende System hineinzupassen, die also ein »Verfall« sei. Die Franzosen rächten sich dadurch, dass sie die »philosophische Kunst« der Deutschen verlachten. Damals wurde man sich schon des Kampfes »Realität gegen Idealismus« völlig klar.

Dann gaben uns Semper und seine Zeitgenossen das Verständniss für eine Kunst wieder, welche weder nach Art des Klassikers Boetticher, noch nach jener des Gothikers Ungewitter, weder aus der symbolischen Bedeutung der Glieder, noch aus der Konstruktion erklärt werden konnte: nämlich die italienische Renaissance. Dieser war eine durchaus unbefangene Sinnlichkeit eigen, ein freies Gefühl für künstlerische Zweckmässigkeit, welches mit der überkommenen Formensprache ganz willkürlich umging, wie das ein guter Mensch hinsichtlich der Sitten thut, trotz des Gezeters der an alten Gebräuchen hängenden Moralprediger. Maler wie Titian und

Correggio, kamen den vorrafaelischen Meistern gegenüber wieder zur Geltung.

Aber Semper gab uns nicht nur alte Formen auf's Neue, sondern er gab uns auch eine Lehre, wie dieselben zu verwerthen sind. Er wies auf ihre Entstehung, welche im Bedürfniss ihren Ursprung hat. Er lehrte uns den Satz, dass jedes Ding, jedes Material seine Schönheit für sich habe, und dass sich die Form nicht ohne Weiteres von Stoff zu Stoff, von Gegenstand zu Gegenstand übertragen lasse. Er gab dadurch den Anstoss zu der Ausbildung des Kunstgewerbes, indem er dahin wirkte, dass man beim Schaffen jedes Gegenstandes sich zuerst seines Zweckes bewusst werde und diesem gemäss die Form wähle, nicht aber der schönen Form erst nachträglich den Zweck anbequemen wolle. Den die Kunstwelt entzweienden Stilstreitigkeiten zwischen Antike und Gothik wurde durch ihn die Schärfe genommen, indem er die Berechtigung beider Stile aussprach und als das Ideal einer neuen Baukunst diejenige verherrlichte, welche die Spuren aller vorhergegangenen Zeiten in sich vereinige.

Ein solches Werk der Stilmischung im höheren Sinne war sein Entwurf für die Nikolaikirche in Hamburg, vielleicht seine geistvollste Arbeit. Dort gestaltete er den einer Rococokirche, der Frauenkirche zu Dresden entlehnten, ächt protestantischen Grundrissgedanken derart um, dass er einen durch die Renaissance geläuterten romanischen Stil für den Aufbau verwenden konnte. Es war damals, in seiner besten Zeit, in ihm der Drang nach Neuem, Eigenartigem gewaltig mächtig, nach einer besonderen Formensprache für seine Gedanken. Er benutzte das Vorhandene mit der Grösse eines Volkslehrers, der die einzelnen Theile der Geschichte frei verwerthet, um aus der Gesammtheit der Entwicklung unseres Menschenthumes neue Anregungen zu schöpfen.

Aehnlich schufen zahlreiche deutsche Meister in München, dort freilich mit geringerem Erfolg, in Wien, wo Hansen einige sehr glückliche Versuche mit orientalischen Stilen machte, wo namentlich van der Nüll einen ganz ausserordentlichen, meines Erachtens weit über der Fingerfertigkeit später berühmt gewordener Meister stehende Geist entwickelte, wo ihm Schmidt in trefflicher Weise in anderer Richtung nacheiferte.

Leider aber versanken diese Versuche bald in der Fülle der Aufträge, in dem Aufgehen in die nur allzu bequemen, prunkvollen Renaissanceformen. Es schien eine Zeit der Befreiung von der »Stilmeierei« zu beginnen, bis die schönen Anfänge in dem allgemeinen Uebereifer, die »ächte« Renaissance zu machen, in der Nachbilderei einer unserer Zeit wenig zu Gesicht stehenden künstlerischen Harmlosigkeit abermals zu Grunde gingen. In Frankreich hat sich die Eigenart der neuen Zeit selbständiger erhalten, dort ist man minder »ächt«. Dort herrscht eine völlig geschulte, formensichere Baukunst neben der Kühnheit, das Ueberkommene mit jedem Werk erweitern zu wollen. Mit Achtung muss man auf Italien schauen, dessen Architektur eigenartig geblieben ist, trotz einer gewissen künstlerischen Unbeholfenheit, trotz der Last der Ueberlieferung, welche sie zu tragen hat. In ihrem Schaffen ist zwar keine grosse Schulung, wohl aber eine oft über der deutschen stehende innere Freiheit des Gefühles zu bemerken; die Italiener scheuen sich nicht, modern zu sein und haben das beneidenswerthe Empfinden, Besseres schaffen zu können als ihre Vorfahren. Wir Deutschen lächeln über dasselbe, wie sie über unser emsiges und peinliches Messen an alten Bauten, über die Stösse von wohlgefüllten Skizzenbüchern, die alljährlich über die Alpen wandern, über den buchhändlerischen Aufwand Deutschlands! Wer hat wohl mehr Recht sich zu erlustigen? Fragt ihr die Engländer, so würdet ihr meist ein gegen uns gerichtetes Urtheil hören. Denn auch sie spötteln über die deutsche Gelehrsamkeit in Kunst und Gewerbe und beantworten unsere geringe Achtung

vor ihrem baukünstlerischen Schaffen mit einer sehr niedrigen Schätzung des unsrigen.

Wer aber vermag es Richter zu sein unter den grossen, den Zeitgeist führenden Völkern!

Der Einfluss der italienischen Renaissance auf das Kunstgewerbe dauerte in Deutschland etwa von 1850 bis 1875. Er war nie ein unbedingter. In manchen Städten kam er überhaupt nie recht auf. Hannover verharrte bei der Gothik, Berlin beim Klassicismus. Im Allgemeinen verdanken wir seinem Walten sehr viel. Er brachte die Formen in einen reicheren Fluss, er gab selbst den übrigen Stilen eine grössere Beweglichkeit und eine bequeme Ornamentation. Noch heute ist er in der Architektur unbedingt der vorherrschende, weil der am leichtesten bildsame Stil. Ob diese Bequemlichkeit aber eine der besten Leiterinnen in der Kunst ist, bleibe dahingestellt.

Betrachten wir aber die Hauseinrichtungen, so finden wir auch hier noch einen sehr geringen Einfluss auf die breiten Massen. Es entstanden zwar in Wien und Berlin, Dresden und Stuttgart mustergiltige innere Einrichtungen, welche die ersten Architekten zeichneten. Aber unverkennbar waren es nur einzelne kunstsinnige Leute, welche sich mit solchen Schöpfungen umgaben. Das Kleingewerbe blieb der Stilbewegung immer noch fern, die Miethswohnung empfand nur wenig von dem Wechsel der Formen an der Façade. Noch war dem Volke die Kunst ein Fremdes, die Brücke zwischen ihrer absichtlich kalten Vornehmheit und den Bedürfnissen einer kunstentwöhnten Menge nicht geschlagen. Es bedurfte einer ganz eigenartigen Schulung des Volkes und der Künstler, um dies Werk zu vollbringen.

Kurze Versuche wurden in Wien und in Stuttgart gemacht, die französische Renaissance an Stelle der italienischen

einzuführen. Es waren meist direkte Einflüsse aus Paris, welche diese hervorriefen. Aber dem herrschenden Stile erwuchs erst in der deutschen Renaissance ein Gegner.

Selten hat ein Buch gleichen Einfluss gehabt wie Lübke's »Geschichte der Renaissance in Deutschland.« Durch dieses wurde man sich der in Deutschland selbst aufgespeicherten Erzeugnisse alten Baueifers erst bewusst. Es erschien das Buch kurz nach dem grossen Kriege. Man fand in ihm die Schilderung einer bisher nicht beachteten nationalen Renaissance, eine Kunstblüthe in der Zeit des werdenden Protestantismus, von der man bisher keine Vorstellung gehabt hatte; eine Kunst, welche minder fern liegt als die Gothik und doch ihrem ganzen Wesen nach deutsch ist. Das war ein sehr wichtiger Fund.

Mit Erstaunen sah man sich in der eigenen Stadt um. Sie war voll von Kunstwerken, die man bisher nicht beachtet hatte. Man schalt die eigene Barbarei, man frohlockte, einen Stil der Renaissance, also des modernen freiheitlichen Gedankens zugleich in durchaus deutschen Formen, mithin die Grundlage zu einer volksthümlichen Kunst gefunden zu haben.

Eines aber überraschte und ergriff zumeist: die Erkenntniss der Bedeutung der deutschen Renaissance für das Kunstgewerbe. Ohne Semper's Vorarbeiten wäre die nun anhebende kunstgewerbliche Bewegung nicht möglich gewesen, ohne die deutsche Renaissance hätte sie nicht jene Tiefe erlangt, welche sie zu einer wichtigen, für den Staat, wie für alle Kunstzweige machte. Das Kunstgewerbe nahm in vielen Dingen geradezu die Führung, es erwachte aus einem langen Schlaf und knüpfte an den grossen Ueberlieferungen vergangener Zeiten an. Denn die Deutschen des 16. Jahrhunderts hatten ihre Kraft auf die Kleinkunst geworfen, waren bedeutend nur innerhalb der gewerblichen Grenzen. Die anfangs auftretenden grossen Künstler, welche wie in anderen Ländern, die Kunst aus dem Gewerbe zur Freiheit führen wollten, starben bald aus. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ist der Drang

nach ungebundener Künstlerschaft fast überall unter den Deutschen vernichtet. Die Innung mit ihren Gesetzen zwang das ausserordentliche Können der Zeit in Grenzen, welche eine wirklich grosse Kunst unmöglich machten.

Die neuen Schwärmer für Innungswesen berufen sich so gerne auf diese Zeit und ihre grossen Vorbilder. Mit Recht — wenn das Kunstgewerbe wirklich gleichwerthig wäre mit der hohen Kunst, wie man sich jetzt vieler Orten zu glauben den Anschein giebt. Aber es ist doch ein Unterschied, ob man einen Palast oder einen Schrank in demselben zu schaffen vermag, es ist aber auch ein Unterschied zwischen der in allen grossen Dingen kleinen, und der in allen kleinen Dingen grossen deutschen Hochrenaissance und zwischen den gleichzeitigen Kunstäusserungen in jenen Ländern, die sich vom Zunftwesen zu befreien verstanden.

Das tönende Stichwort, welches unter der Führung der deutschen Renaissance ausgegeben wurde, heisst: die Kunst im Hause. Seitdem man die vorbildliche Formensprache nicht mehr an griechischen Tempeln, gothischen Domen und italienischen Palästen suchte, sondern in den Museen, an Gefässen, Geräthen, Möbeln, Stoffen, seitdem man sich von der Monumentalität frei machte, welche dem Kunstgewerbe so übel zu Gesicht steht, begann man den Ton zu finden, welcher sich für das Haus schickt. Die Staaten und Gemeinden gründeten Schulen und Vorbildersammlungen, Vereine entstanden, um die Bewegung zu fördern, zum ersten Male erschien eine Kunstbewegung die Massen zu ergreifen, welche sich in zahlreichen Ausstellungen mit Freude und wachsendem Verständniss von deren Fortschreiten überzeugte. Die Presse wirkte eifrig zum Verständniss, zur Anfeuerung mit, eine mächtige Litteratur entstand. Der Staat sah sich veranlasst, durch Zollgesetze die Kunstindustrie

zu schützen, man schrieb Preise für gute Entwürfe aus, man bestellte Künstler, um solche zu schaffen.

»Die Kunst ist international«, riefen wohl die Aesthetiker. Aber die Bewegung im Kunstgewerbe war durchaus national. Dass sie deutsch war, bildete ihre Stärke, z. B. der Gothik gegenüber, mit der sie das Vorrecht, eine vaterländische Kunst zu sein, theilte. Sie war aber nicht nur im geschichtlichen Sinn deutsch, sondern weitaus mehr ihrem Gehalte nach. Denn das Durchbilden der Einzelheit, das Selbständigmachen der Glieder, die geringere Unterordnung unter einen Gedanken, kurz die Selbständigkeit der Theile, welche der deutschen Renaissance in hohem Grade eigen ist, ist germanisch, im Gegensatz zu dem lateinischen Verallgemeinern. Aus demselben Grund hat die minder scharf als in Deutschland und Frankreich nach einheitlichem Plane durchgebildete, mehr dekorative englische Gothik, jenseits des Kanals einen so ausserordentlichen Einfluss auf die Hausausstattung erlangt, der dem strengen architektonischen Charakter des deutschen Mittelalters stets versagt bleiben wird.

Die Begeisterung für die deutsche Renaissance traf zusammen mit einem ausserordentlichen Umschwung in der Farbengebung bei den Malern. Die Bestrebungen der Franzosen und Belgier hatten endlich wenigstens in Malerkreisen vollkommenen Anklang gefunden. Man sah ein, dass eine unwahre, wenn auch noch so leuchtende Farbe, eine in der Natur unmögliche Zusammenstellung der Töne keineswegs etwas Ideales sein könne. Man verliess ein Gebiet, welches man bisher mit Stolz als »strenge Zeichnung« bezeichnete, d. h. die Darstellung der Dinge in scharfen, fest gezogenen Linien, welche in der Natur einfach nicht vorhanden sind. Denn hier geben Licht und Schatten,

Körper und Flächen die Gestalt. Die Maler lernten die Beziehungen des Lichtes zu den Körpern ergründen und die Gesammtheit des Eindruckes in zu einander fein abgewogenen Tönen darzustellen. Man konnte in der Einheitlichkeit der Farbe, in der malerischen Stimmung keineswegs eine Schädigung des geistigen Gehaltes im Kunstwerke erblicken und die Annahme nicht theilen, dass der zeichnerische Aufbau, also gewissermassen die der Reliefplastik entlehnte, farblose Anordnung von Körpermassen, das Absehen von einer der wesentlichsten Erscheinungsformen in der Natur, dem Licht und seinem Kind, der Farbe, allein die Anordnung des Bildes zu beherrschen habe, wolle es ein bedeutungsvolles sein.

Die »Stimmung« wurde das Stichwort der Maler. Sie suchten nach Vorbildern derselben, freilich noch vielfach weniger in der Natur, als bei älteren Meistern. Jeder fand sein Ideal, sei es Rubens oder Tizian, Murillo oder die Niederländer. Zuerst hatte man nach »Schönheit« der Farbe gesucht, wie sie namentlich die vorrafaelischen Künstler besassen. Die einzelnen Töne, ein sattes Roth, ein leuchtendes Blau in voller Kraft und in breiten Massen nebeneinander zu setzen und dem Ganzen doch Einklang zu geben, schien das Beste. Nun suchte man ein höheres Ziel für die Farbe: Die Vereinigung einer Fülle kräftiger Farben unter einem Gesammtton, als welcher das Braun besonders beliebt wurde. Blau kam sehr in Missachtung, namentlich die helleren Schattirungen wurden gemieden, bis man in Tiepolo und einigen niederländischen Kleinmalern, wie z. B. de Hooge, das Geheimniss offenbart fand, dass an Stelle des braunen »Goldtones« auch der bläuliche »Silberton« dem Bilde Stimmung zu geben vermöge, ja dass das Tageslicht dem letzteren mehr entspreche.

Für Innenräume aber blieb der Goldton maassgebend, weil er hier zumeist sich wirklich durch die Brechung der Sonnenstrahlen bildet, also im besten Sinne wahr ist.

Der Goldton und die deutsche Renaissance beherrschen

heute noch das Kunstgewerbe. Es ist zu hoffen, dass sie dies recht lange thun werden, denn in ihnen steckt das Zeug zu trefflichen Bildungen. Sie werden sich immer mehr als die Gestaltungen offenbaren, welche dem deutschen Bürgerhaus am meisten entsprechen, wenn sie frei und ohne Nebenabsichten gebraucht werden, namentlich wenn die »Stilgerechtigkeit« nicht zum Hemmschuh für die völlig freie Entwicklung moderner Lebensäusserungen wird. Unsere Zeit duldet keinerlei »Gerechtigkeiten« mehr, welche ja immer nur kleinliche Vorrechte waren.

Neuerdings haben Barock und Rococo sich einen Namen im Kunstgewerbe gemacht. Es sind Propheten aufgetreten, welche diese Stile im Gegensatz zu allen früheren als jene der Zukunft priesen. Sie werden Recht behalten hinsichtlich einer kurzen Modelaune, unrecht, hinsichtlich des Gedankens, dass diese Stile nun dauernd herrschen werden. Vielmehr ist die durch sie erweiterte Stilmischung erst recht dazu angethan, den Gedanken zum Durchbruch zu bringen, dass alle Nachahmerei des Alten ein Fehler sei, dass aber das Alte durchforscht werden müsse, um als Formensprache für unsere Zeit zu dienen. Dabei ist freilich nicht die alte Form, sondern der neue Zweck in erster Linie zu berücksichtigen. Wo wir auch die Mittel finden, den Zweck durch Schmuck zum Ausdruck zu bringen, ohne ihn zu beeinträchtigen, da sollen wir nach ihnen greifen. Wie viel gewerbliche Dinge werden aber bei uns noch geschaffen, bei welchen die Formen für den Künstler mehr Bedeutung haben als der Zweck!

Wer eine Wohnung zu miethen geht, der soll die Beine nicht schonen und die Augen fleissig brauchen. Denn erst wenn man viel und aufmerksam gesehen hat, wird man eine gute Wahl treffen können.

Zunächst erwäge man, welche Räume man haben und was man sich dieselben kosten lassen will. Hierin kann Niemand rathen. Man muss sich darüber klar sein, welche Ansprüche man als die geringsten zu machen habe. Die Wohnungen werden an und für sich schon Enttäuschungen genug bieten.

Zuerst das Aeussere des Hauses! Man wähle ein Haus, das man auch, wenn man die Nummer vergessen hat, wieder zu erkennen sich getraut. Jedes Haus sollte ein für sich bestehendes Wesen darstellen, eine Persönlichkeit, nicht nur eine Nummer. Wie traurig ist es, wenn wir nach Jahren durch die Strassen wandelnd nicht mehr erkennen, wo die Stätte unseres Glückes, unserer Leiden war, weil die Häuser nach anderen Grundsätzen gezählt werden. Es ist wie wenn die Grabsteine auf einem Kirchhof vertauscht werden. War es hier? war es dort? Ist denn kein Zeichen unseres Daseins an den einst mit uns so eng verbundenen Dingen geblieben, hat sich kein Merkmal an ihnen gefunden, das dem Gedächtniss erhalten blieb. Wie kann man frohen Muthes hinter so gleichgültiger Aussenseite wohnen? Und doch giebt es in

unseren Städten Tausende, die keine Ahnung davon haben, wie ihr Haus von Aussen aussieht!

Im Inneren achte man auf einen breiten, bequemen Aufgang. Die Treppen seien hell, womöglich nicht in Wendelform, da Kinder auf dieser leicht fallen; der Hausflur geräumig, der Zugang zur eigenen Wohnung getrennt von jenem zu anderen. Dabei beachte man, dass die Wohnung bequem durch eine Thür abgeschlossen werden kann. Dadurch erhält man eine leichte Uebersicht über das Kommen und Gehen der Familie, der Dienerschaft, der Fremden. Hintertreppen sind zwar bequem, namentlich zur Freihaltung der Haupttreppe von lästigen Leuten, vom Marktverkehr und den Bedürfnissen der Wirthschaft, aber die Gefahr, den Dienstboten zu freien Raum und Wandel zu lassen, wird durch sie sehr gesteigert. Sie sind für grosse Haushalte geeigneter, wie für bescheidene.

Die Fragen der Feuersicherheit sind überall in Deutschland durch Gesetze derart geregelt, dass sie auf die Wahl selten Einfluss haben werden.

Im Inneren des Hauses suche man sich vor Allem darüber in's Klare zu bringen, wie man die Räume benutzen, wie man die hauptsächlichen Möbel stellen will. Das thut man am Besten auf folgende Weise:

Man fordere den Plan der Wohnung. Wer einigermassen Ortssinn hat, macht sich wohl selbst einen solchen. Die Fenster, Thüren, Oefen müssen angegeben sein. Auf einen besonderen Bogen starken Papiers zeichnet man in gleichem Massstab, wie den Plan, den Grundriss der Möbel auf und schneidet die Figuren mit der Scheere aus. Nun kann man Schrank und Tisch, Stühle und Betten bequem auf dem Plane hin und her rücken, erwägen, ändern, sich einrichten, ehe man an's Einziehen denken kann.

Hat man endlich die richtige Vertheilung gefunden, so klebt man die Möbelfiguren in den Plan ein und hat nun den

Vortheil, beim Einzuge zu wissen, wohin die Dienstmänner jedes Stück zu stellen haben.

Im Allgemeinen schaue man auf grosse Wandflächen in den Zimmern. Diese werden in länglichen Räumen häufiger zu finden sein als in quadratischen. Zimmer, die mehr als doppelt so lang sind als breit, werden schwer zu dekoriren sein, wirken ungeschickt. Kreisförmige Wandflächen beanspruchen besonders hierzu geschaffene Möbel. Spitze und stumpfe Ecken werden oft recht unbequem, weil unser rechtwinkliges Geräth nicht hineinpasst. Wenn man ein Buch in die Ecke hält, so dass man es mit einem seiner Ränder an eine Wand presst, wird man sich oft und leicht vom Vorhandensein eines stumpfen Winkels überzeugen, den man vorher nicht gemerkt hat, der aber beim Ausschmücken des Raumes sehr lästig werden kann. Die Zimmer seien in modernen Häusern nicht zu tief, nicht über 6 Meter. Wichtig ist die Lage der Thüren an den Seitenwänden. In Arbeits- und Wohnzimmern liegen sie näher an der Hinterwand, so dass am Fenster Raum für den Arbeitstisch, für ein Sopha und dergleichen bleibe. In Schlafzimmern seien sie dagegen mehr an's Fenster gerückt, um Raum für die Betten frei zu geben. Hinsichtlich der Breite der Zimmer kann man sich alsbald von Aussen ein Bild machen. Je enger die Fenster aneinanderstehen, desto enger werden es auch die Trennungswände thun.

Das Licht dringe durch die Fenster reichlich ein. Namentlich achte man darauf, wie die vom Hofe erleuchteten Räume beschaffen sind, ob nicht benachbarte Gegenstände das Licht beschränken. Bei leeren Räumen achte man darauf, dass durch die Vorhänge fast ein Drittel des Lichtes fortgenommen wird.

Leere Räume sehen grösser aus als gefüllte, helle grösser als dunkele. Man achte hierauf, will man nicht Täuschungen ausgesetzt sein.

Die Verbindung von Raum zu Raum sei eine bequeme. Es wird gut sein, auf dem Plane sich die gewöhnlichen Lebens-

lagen darzustellen, in welche wir gebracht werden: Wie wird der Gast angemeldet, wie wird das Mittagsessen aufgetragen, wie ist die Verbindung zwischen Schlafzimmer und Abtritt u. s. w.

Wer später nicht Kosten haben will, achte, ob die Zimmerausstattung zu den Möbeln passt, ob der Hausherr geneigt ist, sie entsprechend zu ändern, die Aenderung zuzulassen.

Die Tüchtigkeit der Thüren und Fenster, der Verschlüsse, des Fussbodens, der Tapeten und Deckenstukkirungen sei sorgfältig erprobt.

Das Vorzimmer ist ein mehr oder weniger nothwendiges Uebel. Die deutschen Miethswohnungen leiden fast überall unter dem Umstande, dass sie zu viel Thüren haben. Wir verlangen überallhin, von Raum zu Raum, unmittelbare Verbindung. Schon um 1700 stellte der deutsche Bautheoretiker Leonhard Sturm die z. B. in England heute noch keineswegs anerkannte Forderung auf, kein Zimmer dürfe nur eine Thür haben, so dass man gewissermassen gefangen sei, wenn ein Besucher käme. So verlangen wir vor Allem, dass die Räume unmittelbar mit einem Vorraum verbunden seien, von welchem aus die Bewirthschaftung möglich ist. Hierdurch wird der Architekt gezwungen, diesen grösser zu gestalten, als er in englischen und französischen Häusern zumeist ist.

Dazu kommt, dass bei uns die Wandschränke leider nicht Gebrauch sind, vielmehr die Hausfrau auf ihren Besitz an Schränken stolz ist. Aus dem 15. und 16. Jahrhundert besitzen wir prachtvoll ausgestattete, mächtige Schränke, denen man ansieht, welche Liebe ihnen im Hause zugewendet wurde. Diese sind, als unsere Wohnungen minder geräumig wurden, als unsere Zimmer minder tief gebaut wurden, vielfach in die Vorhäuser verwiesen worden. Die letzteren müssen also eine gewisse Breite haben, um neben dem Schrank und dessen geöffneter Thür noch einen Gang frei zu lassen. Dann

brauchen wir Kleidergestelle, um die Ueberzieher, Hüte, Stöcke und Schirme abzulegen, etwa einen Spiegel und kleinen Tisch, um den Anzug vor dem Betreten der Wohnräume ordnen, einige Stühle, um sich einen Augenblick ausruhen zu können.

Es wird in unsern Zinshäusern nicht eben leicht sein, das Vorzimmer künstlerisch auszugestalten. Meist nur durch eine Glaswand von der Treppe aus erleuchtet, gangartig, bildet es einen bedenklichen Punkt für die sorgende Hausfrau. Sie möchte wohl Theile durch Vorhänge sondern, muss aber erleben, dass diese dann völlig in Nacht und Finsterniss versinken; sie möchte durch verschiedene Färbung, geschickte Anordnung der Schränke wenigstens den Theil hervorheben und zu einem erfreulichen Ganzen werden lassen, welchen der Besuchende betritt. Nur zu oft ist aber guter Rath theuer.

Doch ein Trost: Es ist besser, der Vorraum sieht unkünstlerisch aus, als wenn es die Zimmer thun, denn wir wollen ein Fortschreiten zum Wohnlichen. Daher streicht man die Treppe in ganz kalten Tönen. Es ist eine nicht ganz unberechtigte Eigenthümlichkeit unserer Treppenwände, dass sie meist »marmorirt« gemalt werden. In einer zwar verkehrten Weise, durch Nachahmung eines edlen Stoffes durch einen minderwerthigen wird angenommen, dass die Treppe noch mit der Aussenarchitektur in Verbindung steht, dass wir also die kalte und unwohnliche Steinmasse in derselben noch zu schauen begehren. Das Vorhaus bildet den Uebergang zu dem tapezierten oder in tiefen Tönen gemalten Zimmer. Es sei daher in minder kräftigen, seiner Dunkelheit wegen lichten Farben gehalten, die Möbel einfach, etwa in weichem, durch Bemalung oder Beizung geschmücktem Holz, von schlichten Gebrauchsformen, ohne hervorragenden, den Zweck verschleiernden Schmuck.

Freilich, die alte »Diele«, der »Oehren« spielte einst eine andere Rolle als heute. Sie entstanden aus dem Hauptraum des germanischen Urhauses. Hier befand sich der

Herd,] hier wurde der ganze Haushalt vereinigt. Erst nach und nach trennten sich einerseits die Wohnräume, andererseits die Stallungen ab. Endlich schied eine Querwand die Küche von dem Vorzimmer. In diesem Zustande findet man das deutsche Haus noch an alten Burgen und alten Bauernhöfen. Nur in einzelnen Städten Süd- und Westdeutschlands hat sich das Vorhaus in dieser Weise als zimmerartiger Raum erhalten. Meist aber ist der stolze Hauptraum ganz zur Bedeutungslosigkeit zusammengeschrumpft.

Das Wohnzimmer. Es ist eine Eigenthümlichkeit des deutschen Hauses, eine »gute Stube« zu besitzen, die modischer »der Salon« genannt wird, und die Eigenschaft hat, dass sie selten bewohnt, im Winter nicht geheizt und eigentlich nur für den Besuch aufbewahrt wird, den wir in unsere kleine Wirthschaft mit ihrer unvermeidlichen augenblicklichen Unordnung nicht hineinführen wollen.

Andere Völker besitzen die gute Stube nicht in gleich ausgeprägtem Maasse. Sie ist im Grunde nur eine Folge der ärmlichen Verhältnisse nach den napoleonischen Kriegen, jener Zeiten, in welchen das deutsche Haus und seine Einrichtung nicht den Wünschen entsprach, die seine Bewohner selbst an gesellschaftlichen Aufwand hegten. Man wohnte in einem Gebrauchsraum eng beieinander, umgeben von minderwerthigem Hausrath und erhielt sich wenigstens einen Raum, der den sonst fehlenden Glanz des Hauses darstellen sollte.

Das hat sich ja in den letzten Jahrzehnten wesentlich gebessert. Das Wohnzimmer ist zwar jetzt noch immer eine Zufluchtsstätte für allerhand Arbeiten und Beschäftigungen, in die man den geehrten, doch ferner stehenden Gast nicht gern Einblick nehmen lässt, der Schneiderei der Hausfrau, der Spiele der Kinder u. s. w. Es entspricht dem Leben der deutschen Gattin, das sich ja nicht im beschaulichen Nichtsthun, sondern

in werkthätiger Arbeit abspielt. Sie ist stolz auf ihr Thun, und scheut sich nicht, sich in ihrem Wirken vor den Freunden des Hauses sehen zu lassen. Ihre Werkstätte ist ihr liebstes Heim, hier will sie auch am Abend, wenn die Lampe freundlich brennt, den Kreis der Ihrigen um den Gatten versammelt sehen, hier soll dieser nach der Arbeit die Stunden geniessen, welche zu verschönen das Ziel ihres Tagewerkes war.

Es ist also das deutsche Wohnzimmer ebenso ein Raum des Schaffens wie des Ruhens. Es kann nicht einseitig dem Geniessen, es muss auch dem Gebrauch entsprechend eingerichtet werden. Zu reich ausgestattet, würde es seiner Tagesbestimmung nicht entsprechen, zu sehr nur nach den Forderungen der Zweckmässigkeit gestaltet, würde es am Abend nicht einladend wirken. Der Schmuck sei einfach, die Geräthe seien vorzugsweise praktisch, der Raum sei hell in allen Theilen, nicht zu sehr mit Möbeln überladen. Der Wandschmuck sei anspruchslos, der Raum muss völlig in Beziehung zur Familie gebracht werden. Hier haben die Bildnisse der Nahestehenden ihren Platz, hier walte der Geist des Hauses am entschiedensten, hier äussere sich das Besondere desselben am stärksten, gegenüber der verflachenden Allgemeinheit.

Unsere Lebensart hat den Herd des Bauernhauses aus den Wohngelassen verdrängt. Wir bedürfen einer Küche. Aber der Herd sollte geistig im Wohnzimmer aufgerichtet werden, wenigstens der Ehrenplatz, der einst am Herde sich befand, dorthin übertragen werden, jener Thron der Gattin und Mutter, deren Milde und Güte das vom Vater erkämpfte Vermögen täglich für die Angehörigen abtheilt, schafft und wirkt, um jedem gerecht zu werden, als Herrin dienend. In das Wohnzimmer gehören die Andenken an das Leben der Familie, die Zeugnisse ihrer Tüchtigkeit, die Erinnerungen an ihre Leiden. Den Kindern sei es eine Ehrenhalle der Eltern, dass sie lernen, mit Achtung an eine Reihe guter Menschen vor ihnen zu denken, denen gleichwerthig oder als bessere sich anzuschliessen ihre Pflicht

ist, es sei der Sitz des Bürgerthums und seiner staatenerhaltenden Ueberlieferungen.

Auf die Gefahr hin, von Vielen als Barbar verketzert zu werden, muss ich gestehen, dass ich mir die Einrichtung eines bürgerlichen Wohnzimmers nicht stilvoll im geschichtlichen Sinne vorstellen kann. Es sei denn wirklich ein im alten Zustande überkommener Raum. Was im Wohnzimmer sich befindet, sollte mit den Bewohnern desselben im persönlichen Bezug stehen. Es soll entweder mit ihnen alt geworden sein oder sich als ihr Erwerb, als neu und neuartig zeigen. Wenn in allen anderen Räumen ein Fremder, ein Künstler an der Ausstattung mitwirken darf, so sei hier und im Schlafzimmer den Gatten ihr eigener Geschmack belassen, selbst wenn er wenig Schulung besitzt. Denn hier sei die Stimmung die des arbeitsreichen Tages, der sauern Wochen, der Werkthätigkeit, nicht eine festliche, gesteigerte, von fremder wenn auch verfeinerter Art beeinflusste. Wer da glaubt, dass die Dinge schön seien, welche ihrem Wesen und Zweck völlig angemessen sind, der wird mir zustimmen. Mir scheint es daher besser, die Dinge passen zum Besitzer, als dass sie zu einem aus früheren Zeitläuften entlehnten Ideal gehören. Die einfache, wenn auch in formloser Weise vorgetragene Wahrheit ist immer noch schöner, als die geschickteste Unwahrheit.

Wir schaffen unsere Möbel nicht mehr selbst, sondern lassen sie vom Tischler arbeiten oder kaufen sie im Lager. Trotzdem ist es zu vermeiden und ein Fehler, sich dem Handwerker oder Verkäufer allzusehr unterzuordnen. Wer sie aber nicht selbst zeichnen kann, der lasse sich Werke vorlegen und wähle nach den in diesen gesammelten Zeichnungen, der besuche die jetzt in allen grösseren Städten unentgeltlich geöffneten gewerblichen Bibliotheken und zwinge den Tischler, diese zu benutzen, indem er aus der Menge der Vorbilderblätter das wählt, was seinem Wesen und Wünschen am meisten entspricht, und für die beabsichtigte Verwendung am geeignetsten

erscheint. Er zeige eignen Willen, und kann sicher sein, auf diese Weise erzieherisch, künstlerisch fördersam für das gesammte Gewerbe zu wirken. Denn nicht die Fehler stören den Fortschritt, sondern nur der Schlendrian, die bequeme Speisung aller Hungrigen aus einem Topfe.

Die Möbel des Wohnzimmers seien so eingerichtet, dass Kinder ohne Gefahr an denselben herumklettern können. Die Stühle nicht zu leicht, nicht mit zu hohen Lehnen versehen und nicht mit zu engem Stand der Füsse, damit sie nicht kippen, so gebaut, dass sie beim Fallen nicht leicht beschädigt werden. Der Tisch sei fest auf vier, unter sich durch ein Kreuz verbundenen Beinen gestützt mit Kasten und viereckiger Platte versehen. An runden Platten kann man nicht schreiben, weil die Arme keine Stütze finden und die Rundung gegen die Brust stösst. Die Schränke halte man einfach, sorge dafür, dass die Ecken überall abgerundet werden. Die Möbel seien durchweg in einer Technik ausgeführt, welche Ausbesserungen verträgt: also nicht in Politur oder Schnitzerei, sondern in Beizung, farbigem Anstrich und einfacher Tischlerarbeit.

Die Wandfarben seien hell und anspruchslos, die Ueberzüge des Sopha und der Lehnstühle in stark gebrochenen Tönen, so dass man Flecken und dergleichen nicht zu leicht auf ihnen erkennt. Man spare nicht mit Borden und sonstigen Gelegenheiten, einen Gegenstand aus der Hand zu stellen. Der Hausfrau und ihrer Töchter fleissige Hände mögen dieselben mit Stickereien schmücken. Die Einrichtung sei im Anfang nicht fertig, sondern vollende sich mit dem Leben der Familie bis sie in ihren zahlreichen kleinen und grossen Einzelheiten zu einer Geschichte des Hauses, seiner wechselnden Lebensbedingungen und Neigungen geworden ist.

Das Wohnzimmer liege womöglich nach der Sonnenseite, Licht und Wärme sei ihm reichlich zugewiesen. Daher seien der Ofen und die über dem Tische, nicht im Mittel des Zimmers angebrachte Hängelampe von stattlicher, ausgie-

biger Grösse. Aber auch dafür sei gesorgt, dass Luftzug reichlich geschaffen werden kann.

Das Fenster des Wohnzimmers biete den besten Ausblick nach dem Garten, nach der Strasse. Denn es wird am meisten benutzt. Hier auf erhöhtem Tritte, den Raum überblickend, thront die Hausfrau vor ihrem Arbeitstischchen.

Das Schlafzimmer. In den Niedersächsischen Bauernhäusern steht das Ehebett auf einer Bühne zwischen der Tenne und den Wohnräumen. Von ihm aus übersehen Bauer und Bäuerin ihr ganzes Hauswesen, das Gesinde, wie das Vieh, die Thüren der Kammern, wie der Ställe. Gesondert, überwacht das Ehebett das ganze Heim. Es ist an sich ein mächtiges Gebäu. Der Thronhimmel erhebt sich stattlich über der breiten Fläche weicher, federreicher Kissen, die Vorhänge umschliessen es allseitig. Das ist die rechte Art, die Heiligkeit der Ehe, die hausbeherrschende Gewalt der Eltern zu bezeichnen.

Das Bett der Eltern sollte nicht ein Möbel sein wie andere. Es hat in Deutschland nur allzusehr an Achtung eingebüsst. Man stellt es hierhin und rückt es dorthin, wo es am wenigsten im Wege steht. Man schläft in kleinen Räumen, um eine stattliche »gute Stube« zu haben. Man begiebt sich eines Theiles seines Besitzes, um mit dem anderen gelegentlich prunken zu können. Einst war in jedem Hause das Ehebett mit einem Himmel versehen. Es stand nur mit dem Kopfende gegen die Wand und man scheute sich nicht, im Bettraume Gäste zu empfangen. Es war vielmehr der Stolz der Hausfrau, es bildete sich namentlich in den vornehmen Kreisen eine gesellige Form für das Schlafzimmer aus.

Und das geschah so: Eine geistreiche und vornehme Französin des 17. Jahrhunderts, die Marquise von Rambouillet, versammelte um sich einen Kreis bedeutender Personen. Sie war die erste jener für die pariser Gesellschaft so segensreich

wirkenden Frauen, deren »Salon« kulturgeschichtliche Bedeutung erhielt. Als sie in ihren späteren Jahren fast ununterbrochen an's Bett gefesselt war, wollte sie doch nicht ihren Umgang aufgeben. Sie versammelte ihre Gäste im Schlafzimmer, in den beiden »ruelles« zwischen dem Bett und den Wänden des Alkovens. Dies prickelnde Beispiel wirkte auf die ganze pariser Gesellschaft. Bald galt es als vornehm, auch für ganz gesunde Frauen, prächtig aufgeputzt im Bett liegend, die Gäste zu empfangen. Ja das Schlafengehen und Aufstehen, namentlich das letztere, das »lever,« wurde bei den Fürsten zu einer feierlichen Ceremonie. Das Bett Ludwig XIV. zu Versailles steht gerade im Mittelpunkt des ganzen Schlosses. So kam es, dass in den Schlössern und Herrenhäusern des ganzen vorigen Jahrhunderts die Prunkräume aus dem Salon als Versammlungs- und Festraum, den sich anschliessenden »Antichambres« und endlich aus dem »chambre du lit,« dem Bettzimmer als dem eigentlichen Empfangsgelass bestanden, in welchem dann ein oft niemals benutztes Prunkbett sich erhob.

War so das Bett gesellschaftsfähig bei den Grossen geworden, so fand es auch im bürgerlichen Haushalt seine Pflege. Schon das 16. Jahrhundert, die Renaissance, mit ihrem reich entwickelten Schmucksinne hatte sich seiner Ausstattung mit Eifer hingegeben. Erst als die Schlafzimmer in Folge des abnehmenden Wohlstandes im deutschen Volk als solche, in welche die Freunde nach deutscher Sitte doch nicht eindrangen, immer ärmlicher ausgebildet wurden, kamen die schmalen, kunstlosen, deutschen Betten auf, wurde es Sitte, lieber einen nutzlosen Prunkraum zu besitzen, als ein Schlafzimmer, welches sich sehen lassen konnte, erst damals wurde das Bett in prüder Weise versteckt, als sei es etwas Unschickliches, dass wir alle Abende schlafen gehen und etwas Unsittliches, wenn wir dies mit unseren Frauen thuen.

Also sei das Bett ein Gegenstand unserer künstlerischen Aufmerksamkeit. Es ist das Herrschaftsgebiet der Gattin, es

soll ihr eigenstes Heim werden. Das Schlafzimmer aber sei ein Zimmer des ruhigen Geniessens, mit voller Kunstentfaltung eingerichtet, verschwiegen und anmuthig, frauenhaft, nicht zu reich und nicht überzierlich, um nicht in Koketterie zu verfallen. Die Fenster mögen sich womöglich gegen Osten öffnen, damit die Sonne uns zu fleissigem Thun wecke. Die Töne der Wand seien hell und einfach, vielleicht ein Graublau, ein gelbliches Braun. Die Möbel mögen der starken Vorsprünge, der energischen Formen entbehren, die Polster, die Stoffe thunlichst in den Vordergrund treten. Alle starken Kontraste seien vermieden; die Farbe des Holzes, der Stoffe zu der der Wand gestimmt. Gestrichenes und hell gebeiztes Holz wird dem Waschtisch schon um deswillen wohl zu Gesichte stehen, weil es leicht zu reinigen und der Schmutz leicht darauf zu sehen ist. Dunkle Töne erscheinen bei gedämpftem, künstlichem Licht, und dies ist doch das Naturgemässe für das Schlafzimmer, leicht schwarz und traurig.

Edle Frauen schmücken sich um ihrer selbst willen, nicht um zu gefallen. Der Sinn für das Zierliche ist ihnen so eigen, dass sie nicht daran denken, ob der geschmückte Gegenstand von Fremden gesehen wird. Es drängt sie, sich überall mit Anmuth zu umgeben. Sie fühlen sich nicht stark, wenn sie nicht all ihren Besitz zu etwas ihnen Eigenartigem umgestaltet haben. Damit vollzieht sich erst die zweite gründliche Aneignung des vom Händler erkauften Gegenstandes.

Den Sinn für's Zierliche, Besondere erwarten wir auch am Bett. Die Frau soll die Stätte ihres ehelichen Glückes mit Aufwand ihres vollen Schmucksinnes reich und eigenartig ausstatten. Es ist das Nest, das sie zu bauen hat. Sie wähle selbst die Bettstelle, welche ihr am geeignetsten erscheint, sie kümmere sich um die Ausstattung des Lagers, sie rege die fleissigen Hände, um durch zierliches Nadelwerk dieselbe ganz mit ihrem Wesen zu durchdringen.

Und wieder möchte man nichts Fremdes, nichts Ange-

lerntes an diesem Schmucke sehen. Es soll nicht ein im Allgemeinen guter, sondern ihr Geschmack sein, der den Mann umfängt. Er liebt ja auch im Weibe nicht die vollendete Schönheit, die vollendete Tugend. Er kennt die Schwächen seines Weibes, die Fehler ihres Körpers. Er liebt sie trotz derselben oder vielleicht wegen derselben. Er sucht nur sie. Alles Fremde an ihr ist ihm verhasst. Sie wird ihm nicht vollkommener im stilvollen Bette erscheinen, er wird sein Ehelager nicht mit den Prunkbetten, welche Ludwig XIV. und nach ihm König Ludwig II. sich mit unerhörten Kosten schufen, vertauschen wollen. Er würde sich ja nur fremd in demselben fühlen, es würden die Vertraulichkeiten der Gatten durch die Pracht nicht verfeinert, sondern entweiht werden. Darum lasse man der Frau die Bestimmung, wie ihr Lager sich gestalten solle und versuche nicht, sie mit ihrem Wesen fremden ästhetischen Gesetzen zu belästigen.

Ist es denn ein Zufall, dass die Königinnen, wenigstens die edlen Frauen unter ihnen, sich aus dem von Meisterhand mit allem Aufwand künstlerischen Vermögens und reicher Erfindungskraft geschaffenen Schlafzimmer so schnell flüchten, um sich in einem bescheidenen Raum zierlich, frauenhaft, ihrem Wesen entsprechend reich oder einfach einzurichten; dass des grössten Meisters Hand sie nicht mit dem Behagen zu umgeben vermag, welches sie selbst sich schaffen; dass er nicht einen Raum hervorbringen kann, in dem sie Herrinnen sind, nicht durch die Krone, sondern durch die Macht des Herzens, ihrer hingebenden Liebe.

Aber wie wird es im Wohn- und Schlafzimmer aussehen, wenn die Bewohner keinen Geschmack, oder gar einen schlechten haben? Dann werden sie sich eben in geschmacklosen Räumen am wohlsten fühlen; und es ist ihnen ihr absonderliches Glück zu gönnen. Oder sie rufen den Geschmack Anderer an und müssen sehen, wie sie sich in denselben einleben. Sie selbst werden freilich fremd genug in solchen Gelassen erscheinen, denn

je vollkommener die planmässige künstlerische Ausstattung des Raumes ist, desto weniger verträgt sie fremde, unpassende Zuthaten. Was der Geschmacklose auch von seinem Wesen der Kunstschöpfung hinzufügen will, wird erheiternd oder doch befremdlich wirken. Es ist also eine Frage, ob derartige kunstvolle Einrichtungen im Allgemeinen unseren Besitz im Werthe steigern. Nicht auf Stilrichtigkeit bei Einzelnen, bei Gewerbsmann und Künstler sollen wir vorzugsweise dringen, sondern nach selbständiger Ausbildung jedes Volksgenossen, so dass sein Wesen der Kunst gemäss werde. Sie muss Gemeingut des Volkes werden und Jeder an der allgemeinen Durchdringung derselben im schönheitlichen Sinne mitwirken, wie er es im sittlichen Sinne zu thun hat. Wer einmal einen Raum ohne Hilfe von Fachleuten oder der Mode ausgestattet hat, der hat mehr gelernt, als er bei hundertfachem Besuch der Museen heimzuschleppen vermag.

Beim Schlafzimmer ist darauf zu achten, dass dasselbe auch vollkommen gesund sei. Für reichlichen Luftwechsel sei vor Allem gesorgt. Der Grund der oft berechtigten Abneigung Vieler gegen Alkoven und Nischen für das Bett, gegen Himmelbetten liegt darin, dass die Luft nicht zureichenden Zutritt habe.

Die Lage nach Osten ist die wünschenswertheste. Von Westen drängen sich die Nachmittagssonne und der Wind selbst durch gut schliessende Fenster, die Zimmer sind Abends warm und doch dem schnellen Wechsel der Aussenwärme, dem Zug ausgesetzt, schwerer zu lüften und weniger gleichmässig abzukühlen. Nordseite lieben gesunde, Südseite kranke Leute.

Wer aber hat in unseren Stadtwohnungen die freie Wahl? Freuen wir uns nicht, wenn die Sonne überhaupt in die tiefen Strassenthäler hineinleuchtet, wenn uns die Hausberge ihr freundliches Licht nicht ganz nehmen?

In grossen Schlafräumen stelle man das Bett an die Wand, dem Fenster gegenüber, zu beiden Seiten je ein Nachttischchen, einen Waschtisch, einen Schrank, eine Kommode, zwei Stühle. Ueber dem Fussende des Bettes sei ein verzierter Eisenstab und an diesem Vorhänge hingezogen, welche den Raum in zwei Theile zerlegen. So hat man einen leicht zu lüftenden Alkoven, einen traulichen Bettwinkel in grossem Raum und in der vorderen Hälfte des Gelasses ein Frühstückszimmer noch obendrein, das auch am Tage benutzt werden kann. Hier werden Sopha, Stühle, ein Tischchen, ein Kamin, der auch der Ventilation wegen hier dem Ofen vorzuziehen ist, Platz finden.

Das Esszimmer. Das Esszimmer ist der Festraum des deutschen Bürgerhauses. Gastlich gesinnt, wollen wir den uns besuchenden Freund ohne Mahl nicht entlassen. Wir lieben es reichlich zu speisen, bei Tisch unter dem Klingen der Gläser sind wir am meisten geneigt, unseren Witz, die Lebendigkeit unseres Geistes, die glänzenden und liebenswürdigen Seiten unseres Wesens zu zeigen. Wir wollen hier des erkämpften Wohlstandes froh werden und sind stolz, anderen davon mittheilen zu können. Wir wollen aber auch für uns zum Guten den Glanz und den Schimmer gefügt sehen. Das Mahl soll mehr sein, als eine Sättigung. Es ist die Zusammenkunft der Familie, welche alltäglich ihre Einheit neu feststellt und zu Aller Bewusstsein bringt. Eine wackere Hausfrau ist ängstlich besorgt, dass Niemand bei Tisch fehle, denn es ist die Hauptmahlzeit eine grosse Opferhandlung, welche sich täglich wiederholt. Ein einfach-tiefsinniger Vorgang. Denn alltäglich schafft der Gatte, der Vater des Hauses das Brod herbei, alltäglich bereitet es die Gattin, alltäglich danken sie sich gegenseitig ihrer Hände Werk und danken die Kinder beiden in frohem Geniessen des in nie wankender Liebe und Fürsorge bereiteten Mahles.

Das ist der Sinn des Tischgebetes, des »Unser täglich Brot gieb uns heute«, dass dem Höchsten die Ehre zugewiesen wird, für das werkthätige Dienen, welches er als den letzten Inhalt des Familienlebens eingesetzt hat. Dem Hilflosesten, in seiner täppischen Kindheit zum Vergelten am wenigsten Befähigten, dem Unmündigen dient das Haus am eifrigsten, der Säugling wird zum Herrn der Eltern. Denn was man dem Geringsten thut, das thut man dem ganzen Hause, der Gemeinschaft.

Also ist das Esszimmer für den Frommen ein Raum des Gebetes, eine Kapelle. Für jeden aber sei es ein Raum der Sammlung und der Erhebung über die Stimmungen des Tages, sowohl zu ernsten Gesprächen, wie zu froher Festlaune. Denn auch das Lustigsein ist ein schönes und ernstes Ding, das gepflegt werden soll im Hause. Wie reich sind die, welche im eigenen Kreis froh sein können, wie arm jene, welche die frohe Stimmung sich im Theater, im Festsaale, auf Bällen erkaufen müssen.

Wisst ihr noch, ihr Geschwister, wie schön es im Esszimmer nach dem Abendbrot war, wenn Vater uns von den Kämpfen und den Erfolgen seines Lebens erzählte, wenn er die alten Volksweisen sang, die vor hundert Jahren so jung erklangen wie heute, wenn wir einstimmen durften und Mutter aus dem Speiseschrank noch ein Stück Kuchen, ein Glas süssen Weines hervorholte. Dann brannte die Lampe auf dem Speisetisch, das Linnen war reinlich ausgebreitet, von den Wänden herab strahlte der vornehmste Zierbesitz des Hauses, dessen Tüchtigkeit immer tiefer und tiefer in unsere jungen Seelen eindrang.

Oder wenn Gäste zu Mittag kamen, die Mutter fleissig für Küche und Haus gesorgt hatte, das beste Geschirr auf der festlich geschmückten Tafel prangte, der Vater so würdig an der Spitze des Tisches sich ausnahm, all die schön gekleideten Fremden froh dem häuslichen Walten, der von den Sorgen der Bewirthung erregten Mutter huldigten. Wohl verstanden

wir nicht was geredet wurde, wohl war die besonders strenge Tischordnung oft unbequem. Aber wir durften doch mit Theil nehmen an den Ergötzlichkeiten der Grossen und durften uns das Herz erfüllen mit kindlichem Staunen über den Glanz des Hauses, über die den Eltern dargebrachten Ehren!

So ist das Esszimmer der Raum, in dessen Gestaltung dem Gebrauche ein geringerer, dem Schmuck der höchste Einfluss überlassen werde. Es zeige den Wohlstand des Hauses in einer über der Tagesstimmung hinausgehenden Weise. Hier soll die Familie sich nicht in ihrem alltäglichen Wesen, sondern in einem höheren Sinne zeigen. Es ist die Sonntagsstimmung, welche wir hier dargestellt sehen wollen. Mit Recht wird der Hausherr hier seinen Gästen zeigen, was er vermag, dass sein Leben nicht nur der Arbeit, dem Erwerb, dem Schaffen sondern auch dem Geniessen, dem Nützen des Errungenen gerecht ist.

Darum wird der in künstlerischen Dingen Ungewohnte gut thun, Anderer Rath zu hören. Denn es soll ja in dem Raum eine Stimmung höherer Art gegeben werden, welche er selbst wohl empfinden, nicht aber darzustellen vermag. Es handelt sich hier nicht so sehr um die Aeusserung des eigenen Ich's, als um diejenige eines allgemeingiltigen Schönheitssinnes. Das Zimmer ist nicht für uns allein, sondern für uns in Beziehung zu unseren Gästen da. Seien die Gäste nun der das Familienmahl durch seine Gegenwart würzende Geist der Liebe und Hingebung oder die körperlichen Freunde des Hauses.

Ein stattlicher Raum ist eines der ersten Erfordernisse, um das Esszimmer zweckentsprechend zu gestalten. Wir brauchen Platz, um uns wohl fühlen zu können, namentlich beim Mahle. Freilich ist es eine Erfahrung, dass der Platzmangel heiterer, erst recht fröhlich stimmt. Im engen Raum kommen wir uns auch geistig näher.

Es ist kein Zufall, dass der Deutsche, welcher in der

Kneipe eine Art Geselligkeit pflegt, gern kleine Wirthschaften oder doch abgegrenzte Winkel in denselben liebt, dass der bevorzugte Platz der »Honoratioren« nicht im grössten, sondern im kleinsten Raume gesucht wird. Aber wo sich die Geselligkeit in guten Formen abspielen soll, wo wir uns von unserer glänzenderen Seite darzustellen beabsichtigen, an unserer Festtafel, da wollen wir genügend Raum für jeden Einzelnen.

Eine Speisetafel ist mindesdens 1 Meter breit anzunehmen, jede Stuhlreihe bedarf 0,60 Meter Breite, zur Bedienung muss ebenfalls 0,60 Meter übrig bleiben. Also darf ein Esszimmer, will es einigermassen den Ansprüchen der Bequemlichkeit genügen, nicht unter 3,40 Meter breit sein. Die Länge des Raumes bestimmt dann die Zahl der Plätze am Tisch. Es ist eine alte Regel, dass jede Person knapp gerechnet, die Breite zweier Teller, also ungefähr 0,60 Meter für sich brauche. Bei mehr als 0,75 Meter Entfernung von der Mitte eines Sitzes zu der eines anderen wird schon der Eindruck des Leeren an der Tafel entstehen. So kann man sich ungefähr berechnen, wie lang das Esszimmer für eine bestimmte Zahl Tischgäste sein muss. Je einer sitzt am Kopf und braucht für seinen Stuhl 0,60 Meter, für die Bedienung ebensoviel. Sind also 6 Gäste zu setzen, so wird man zu den 2,40 Meter für die Kopfplätze noch je zweimal 0,60 Meter, im Ganzen also mindestens 3,60 Meter Zimmerlänge, bei 12 Gästen je 5 mal 0,60 also im Ganzen mindestens 5,50 Meter Zimmerlänge brauchen. Bei solcher Abmessung ist freilich gar kein weiteres Geräth im Esszimmer berücksichtigt worden.

Es ist deshalb natürlich wünschenswerth, dass das Speisezimmer nicht so knapp bemessen sei. Denn der Tisch wird gern breiter als 1 Meter gemacht. Etwa bis zu 1,25 Meter. Grössere Breite stört die Unterhaltung. Bei grossen Gesellschaften stellt man wohl zwei Tischreihen, die dann einen Mittelgang, von Stuhllehne zu Stuhllehne von etwa 0,75 Meter oder von Tisch zu Tisch 1,95 Meter, also eine Gesammtbreite

von mindestens 6,35 Meter beanspruchen. Ist dieser nicht vorhanden, so stellt man zum Nothbehelf wohl den Tisch von einer Zimmerecke zur andern. Genügt die Länge des Raumes, so wird bei zwei Tischreihen das Hufeisen angewendet werden können, denn wenn an der Innenseite des Quertisches auch nur 3 Personen sitzen, so entspricht der Zwischengang schon der oben festgestellten Weite zwischen zwei Tischen.

Nun aber genügt zur Ausschmückung des Speisezimmers der Tisch nicht allein. Man braucht einen oder mehrere Anrichtetische. Im Bürgerhause erwartet man ein Geräth, in welchem das Geschirr für gewöhnlich aufbewahrt wird, den im alten deutschen Hause üblichen Prunkschrank, der heute als »Büffet« noch unentbehrlich erscheint. Man wird gut thun, die Geräthe an der Schmalseite aufzustellen, um den Platz für die Bedienung nicht einzuengen. Die Stühle werden zahlreich sein müssen. Man wähle stattliche Formen, da der Stuhl ein Schmuck der unteren Wandtheile sein muss, solange er nicht im Gebrauch ist. Hohe Lehnen sehen vortrefflich aus, hindern aber die Dienerschaft beim Herumreichen der Speisen. Die Freude an Schnitzereien hat schon Mancher mit einem verdorbenen Kleide bezahlen müssen, da an ihnen der Bedienende leicht hängen bleibt.

Die Beleuchtung des Esszimmers ist mit Vorsicht zu wählen. Die Fenster sollen hier nicht zum Hinausschauen dienen. Butzenscheiben, bemalte Scheiben werden daher gut verwendet werden. Sie verhindern auch, dass der gegen das Fenster zu Schauende vom Licht zu sehr geblendet und dadurch bei Tisch gestört werde. Sie schliessen auch den Raum fester ab und machen ihn traulicher. Das Licht wird durch sie leicht gefärbt und der Gesammtton erscheint wärmer. Aber er ist nicht allen Gemälden zuträglich. Darum hüte man sich,

den Eindruck guter Bilder durch farbige Fenster zn schädigen. Die Lampe hänge über dem Tisch und zwar nicht zu hoch. Die Frauen haben es nicht gerne, wenn ihre Augen von oben beschattet werden. Er hänge aber auch nicht zu niedrig, weil die Wärme, das Gas der Lampe leicht lästig wird. Zwar sind schöne Tischlampen eine Zierde der Tafel, aber sie nehmen Platz fort und versperren den Ueberblick über dieselbe. Verträgt das Zimmer bunte Fensterscheiben, so wird auch an der Lampe gefärbtes Glas nicht unerwünscht sein, namentlich solches, welches den Farben der Frauengesichter zuträglich ist. Verändertes Licht giebt veränderte, mithin gesteigerte Stimmung.

Schon lange hat sich reichliche Verwendung von Holzverkleidungen als für Speisezimmer bevorzugt eingebürgert. Das Eichenholz ist besonders beliebt, es hat seiner Maserung nach etwas Derbes, Dauerhaftes, seine Farbe, welche je nach der Behandlung zwischen lichtem Gelb und tieferem Graubraun schwankt, wirkt stets ruhig und warm.

Doch sind auch andere Hölzer vielfach mit Geschick und schönem Erfolg gewählt worden, ja selbst das weiche Holz bietet den Stoff zu reizendem Schmucke. Wenn es in Miethwohnungen vielleicht bedenklich erscheint, die Kosten für Herstellung einer auf andere Zimmer meist nicht übertragbaren Wandverkleidung auf sich zu nehmen, so genügt schon ein einfaches Bordbrett und ein dunkler Anstrich des Wandtheiles unter demselben, um eine anheimelnde Wirkung zu erzielen. Wer einmal sich davon überzeugt hat, wie hübsch die alten Bauernstuben, namentlich Graubündens aussehen, in denen die Vertäfelung in weichem Holz Wand und Decke gleichmässig umfasst und bei welchem die Farbe des Stoffes unverändert, selbst nicht einmal durch Beizung verstärkt, beibehalten wurde, der wird sich vor einer sauberen Tannenholz-Vertäfelung ebensowenig scheuen, wie vor einem weiss gescheuerten Tisch.

Der Vertäfelung entsprechend, aber womöglich durch kräftigere Farbentöne vor derselben ausgezeichnet, müssen die Möbel gebildet sein. Es ist zur künstlerischen Gestaltung des Raumes wünschenswerth, dass man erkenne, derselbe sei planmässig als ein Ganzes geschaffen, alle Theile gehören zueinander. So seien auch die Wandflächen zum Ton des Holzes gestimmt. Etwa in Olivengrün, oder in einem kräftigen Lederton, der auch an den Polsterungen der Stühle wohlthun wird. Man wähle nicht Stoffe, welche zu heiss bei langem Sitzen werden, wie etwa Plüsch; auch aus diesem Grunde ist das Kalbsleder empfehlenswerth, welches in seiner Naturfarbe meist schöner ist als alle künstlichen Umgestaltungen desselben.

Einst liebte man es, die Wände des Speisezimmers mit Ledertapeten auszustatten, bei welchem der braune Grundton kräftig mit gefärbtem Gold und lebhaften Farben abwechselte. Jetzt giebt man die Stimmung der Ledertapete auf Papier wieder, ohne in Nachahmerei zu verfallen. Solche gebrochene oder stark gemischte Wandfarben werden zwar die Erhellung des Raumes erschweren. Aber das Speisezimmer braucht nicht so stark erleuchtet zu sein, als wie Arbeitsräume. Sie werden aber auch geeignet sein, zum Hintergrund für Bilder zu dienen, die dem Speisezimmer zum grössten Schmuck gereichen werden. Hier ist auch der Platz, das Prunkgeschirr auf Schränke und Borde zu vertheilen.

Das Esszimmer des Bürgerhauses wird selten dem einen Zwecke allein dienen. Man wird nach den Mahlzeiten den langen Tisch zusammenschieben, die Stühle an die Wand rücken und nun aus dem Speisezimmer auch einen Wohnraum gestalten wollen. Ja, in vielen Häusern wird man, so lange nicht die Mahlzeiten währen, in diesem mit Kunst eingerichteten Gemach Gäste am liebsten empfangen wollen, vielleicht gar den gewöhnlichen Mittagstisch in die Wohnstube verweisen, um den Raum stets zur »Repräsentation« frei zu haben. Diesem Zwecke entsprechend muss er denn auch eingerichtet werden.

Man hat in neuerer Zeit nach reizenden Vorbildern der deutschen Renaissance oft mit gutem Gelingen versucht, ein Speisezimmer dadurch verwendbarer und zugleich anmuthiger zu gestalten, indem man einen Theil am Fenster oder in einer Ecke, vielleicht durch einen Auftritt, durch ein Geländer, einige Säulen oder gar durch eine Glaswand mit Butzenscheiben abtrennte und so einen kleinen Raum im grösseren schuf, in welchem man mit einem oder zwei Gästen in Zurückgezogenheit plaudern kann. Das Ganze erhält hierdurch mehr Abwechslung; es werden trauliche Winkel geschaffen, in denen das Beisammensein einen besonderen Reiz hat, man findet jene Raumenge, in der Vertraute sich besonders heimisch fühlen. Die vom Tische sich erhebende Gesellschaft, angeregt durch Gespräch und Genuss, wird sich gern in dieselbe zurückziehen, um nur erst recht sich nahe zu sein.

Man wird, sobald das Speisezimmer auch anderen geselligen Zwecken dienen soll, für bequeme Sitzgelegenheit zu sorgen haben, damit wird sich die Veranlassung bieten, den einfachen Farben des Esszimmers durch ein kräftiges Bunt an Teppich und Möbelstoff, an Wandschmuck und Tischdecken eine entsprechende Bereicherung zu geben.

Erweitert sich die Zahl der Räume eines Haushaltes über die geschilderten vier Gelasse, so wird wohl zunächst der Gattin ein besonderes Zimmer zuzuweisen sein, wenn man absieht von dem Arbeitsgemach des Gatten, das ja in vielen Fällen nicht im Hause selbst sich befindet. Das »Zimmer der Hausfrau«, das »Boudoir« braucht nicht eben sehr ausgedehnt zu sein. Es ist der Raum, in welchen sie sich zurückzieht, wenn ihre Anwesenheit im Wohnzimmer nicht nothwendig scheint, um sich auszuruhen, zu lesen, mit sich oder ihren Freundinnen allein zu sein. Bouder heisst »schmollen.« Es ist das Boudoir also ein Schmollwinkel. Ist es die Absicht,

von demselben ausgiebigen Gebrauch zu machen, welche die Frauen veranlasst all' ihren Geschmack auf dessen Ausstattung zu richten? Ein Sitzplatz am Fenster, womöglich ein Erker mit hübschem Ausblick auf Garten und Strasse wird dem Gemach Anziehungskraft geben. Die Einrichtung sei frauenhaft zierlich: Der Blumentisch am Fenster, nicht weit davon ein leichter Schreibtisch, eine bequeme Ruhebank, mit einigen jener niedrigen Sessel, die den Mann halb zum Knieen zwingen, wenn er sich zu setzen gedenkt, an den Wänden Gestelle für die Goldschnitt-Bücherei und für Nippsachen, etwa ein Tischchen für den Thee und ein Schrank für die Werthsachen, für Geschmeide. Diese Dinge werden die Ausstattung eines Raumes bilden, der dem Ausruhen gewidmet sein soll. Die Färbung von Wänden und Möbeln richte sich nach den persönlichen Wünschen der Besitzerin, sei ihrem Hauttone, ihrem Haar, den bevorzugten Farben ihrer Kleidung angepasst. Die Frauen wissen ja, was ihnen steht und werden daher selten in Verlegenheit sein betreffs der für ihr Boudoir zu wählenden Farben. Blonde werden ein lichtes Blau, Braune ein entschiedenes Roth vorziehen. Beide werden sich hüten, ein Rosa zu wählen, welches rosiger als ihre Haut ist, demgegenüber diese also gelb erscheint. Sie werden starkes Blau und Grün wegen der lebhaften, das Gesicht färbenden Reflexe fürchten, Gelb und Orange, weil die Gesichter in denselben leicht zu roth, wie erhitzt, erscheinen. Ein reines Weiss ist ein schlimmer Prüfstein für die Hautfarbe, allerdings eine glänzende Folie für schönes Haar, warme Fleischtöne. Haben es doch die Maler von Giorgione bis zu Herkomer immer wieder auf's Neue versucht, leuchtende Fleischtöne auf weissem Grunde erscheinen zu lassen.

Mit Vorliebe werden auch im Frauenzimmer lichte, gebrochene Töne gesucht werden. Sind es ja auch diese, welche in der Kleidung unseren Frauen zumeist behagen. Es giebt ein eigenes Wort dafür, welche Kleidung den Frauen am er-

wünschtesten sei. Sie soll »duftig« sein. Das heisst, es soll der Trägerin etwas von der erdgeborenen Schwere genommen werden, welche sie ja doch immerhin hat. Es ist das Nachspiel des »ätherischen« Wesens, welches der sentimentale Roman an den Frauen liebte, des Aufgehens des Leibes in ein überfeinertes Geistesleben, der Verneinung alles einfach Natürlichen, das als derb, roh, unweiblich erschien. Unsere Mädchen tragen daher am liebsten auf Bällen ein Kleid, das sie wie in eine Wolke gehüllt, formenlos, fliegend erscheinen lässt. Der Tüll und der Mull spielen schon seit Jahrzehnten eine Rolle, die ihm nicht zukommt. Die Spitze leidet unter der Forderung, dass sie fast als körperlos zu erscheinen hat, statt etwa wie an den Kleidungen aus der Zeit Rubens' eine feste Gestalt zu erlangen. Alle Künste des Schneiders müssen aufgewendet werden, um durch Rüschen und Volants, durch Raffungen und Plissé's den Mangel eines gesunden Faltenwurfs zu ersetzen. Die starken, schönen und kleidsamen Farben der älteren Kostüme verschwinden vor dem Rosa, dem Rehbraun, dem lichten Gelb und Moosgrün. Die grosse Beliebtheit der Kostümfeste kommt zum Theil daher, weil die Frauen selbst sich freuen, in leuchtenden Tönen, in einem kräftige Falten werfenden, daher sie stattlich erscheinen lassenden Rocke einherzugehen. Sie fühlen sich wohl in dem Gewande unserer Altvorderen, von deren einfacher Heiterkeit, gesunder Lebenslust ein Theil auf sie übergeht.

Aber im Frauenzimmer wird diese kräftigere stilistische Kost nicht willkommen, sondern Theegrün oder Venetianisch-Blau, mit Gelb gebrochenes Braun, oder braun abgetöntes Roth beliebt sein. Die Möbel werden in leichten Formen zu halten sein, das Mahagoni, die eingelegten Arbeiten, die Vergoldung des Holzes, oder die schwarze Beizung überwiegen. Broncebeschläge sind beliebt, da sie den Geräthen eine gewisse Lebhaftigkeit geben.

Für die Möbelstoffe wird man blumige Muster vorziehen,

bei welchen die Farben mit den Möbeln und dem Wandtone in nicht zu starken Kontrasten stehen. Das Material wird ein womöglich leichtes, die Verwendung der Gardinen reichlich sein, um dem Raum den Eindruck des nun einmal beliebten »Duftigen« zu geben, um ihm von der derben Wirklichkeit möglichst viel zu nehmen. Der Spiegel darf nicht fehlen, denn hier legt die Frau des Hauses die letzte Hand an ihren Schmuck, wenn sie sich zum Feste rüstet, hierhin will sie die Freundin führen, um ihr eine Falte, eine Locke zurecht zu rücken.

Den Gegensatz zum Zimmer der Frau, bildet dasjenige des Hausherrn. Ist dieses bei grösseren Gesellschaften dazu bestimmt, die Frauen beim Thee, beim Kaffee vereint zu sehen, ist hier der Mann nur zu Gaste, hat also die Einrichtung auf Anmuth, Zierlichkeit, Frauenhaftigkeit zu achten, so ist das Arbeitszimmer des Hausherrn zugleich dazu bestimmt, die männlichen Festgenossen beim Bier und bei der Cigarre unter sich vereint und die Frauen nur als Gäste zu sehen.

Derjenige Mann, welcher in seinem Zimmer wirklich arbeitet, der wird nicht in Verlegenheit darüber sein, welche Möbel er in dasselbe zu stellen hat. Es sei der Schreibtisch oder die Malerstaffelei, der Zeichentisch oder das Notenpult, an dem er sein Tagewerk vollbringt, immer wird er zuerst besorgt sein, dass dieses wichtigste Geräth bequem, solid, zweckentsprechend ausgeführt und gut gestellt werde. Das Arbeitszimmer wird im Allgemeinen einfach zu halten sein. Es giebt ja unter den Künstlern solche, welche zur Erregung freier und lebendiger Gedanken einer reichen, malerisch, phantastischen Umgebung gebrauchen. Aber diese nachzuahmen ist nicht die Sache Derjenigen, welche einem minder nervösen Tagewerk obliegen, namentlich nicht Jener, welche Sammlung und Achtsamkeit als die wichtigste Grundlage für dasselbe zu be-

rücksichtigen haben. Da sei es denn das Ziel der Ausstattung des Raumes, dass man ihm alsbald seinen Zweck ansehe. Bücherschränke, Aktengestelle, Mappenhalter bedecken die Wände. Der Arbeitstisch bilde das Mittel der Anlage, ihm sei am Fenster die bestbeleuchtete Stelle eingeräumt. Nebentische umstehen den bequemen, festen Arbeitsstuhl. Zur Seite befinde sich ein Sopha zum Ausruhen, einige Stühle für den Besuch zur Benutzung bei Besprechungen. Man wird dabei den Vortheil gebrauchen, dass der Besucher gegen das Fenster zu schaut, also hell, beleuchtet ist, der Hausherr aber minder klar erkennbar ist. Denn man will nicht immer gern sein Mienenspiel allzuleicht verrathen. An den Wänden werden Dinge, welche an Beruf und Neigungen des Hausherrn mahnen, geeignete Aufstellung finden. Die Waffen, welche er als Soldat, als Jäger, als Student führte, die Wappen oder Farben der Vereinigungen, denen er sich anschloss, die Bilder der Männer, welche ihm Freunde, Vorbild oder Gegenstand der Verehrung sind, wie jener Frau, die ihm das Leben verschönt, die Nachbildungen der Meisterwerke jener Künste, welche ihn am tiefsten ergreifen, gute Bilder, Büsten, Statuetten seiner Wahl werden den Wandschmuck bilden.

Das Zimmer sei leicht, doch in tiefen, satten Farben gehalten, dem Speisezimmer verwandt in der Farbengebung, die Möbel von festem Bau und kräftiger Gliederung, doch zumeist den Neigungen des Bewohners entsprechend, anders gebildet für den Mann der Gesellschaft, wie für den derben Nimrod, für den Gelehrten, wie für den Reiter, für den Kaufmann, wie für den Landwirth. Wie wir Deutschen es in der Gesellschaft lieben, sobald wir unseren Namen nennen, auch eine Bezeichnung des Berufes, einen Titel beizufügen, da uns der Name an und für sich zu wenig zur Kenntniss des Mannes sagt, so soll ein Herrenzimmer auch den Beruf seines Besitzers verkünden. Es ist vielleicht weltmännischer, dass man in England den Premierminister und seinen Diener, beide nur als »Mister« so und so

anredet und vorstellt, dass man dort das Titelwesen des Kontinents belächelt und dem entsprechend auch das englische Herrenzimmer, welches kein Arbeitsraum, sondern ein Zimmer der Erholung ist, ohne Rücksicht auf den Beruf ausschmückt. Bei uns liegen aber die Verhältnisse anders und sollen daher auch in der Wohnung zum Ausdruck gelangen.

Ein Badezimmer gehört zu den grössten Annehmlichkeiten des Hauses. Wer sich mit kalten Abreibungen begnügt, dem ist ja, wo eine Wasserleitung im Hause sich befindet, leicht zu einer passenden Gelegenheit zu verhelfen. Die Schwierigkeit für den Haushalt liegt zumeist in der Beschaffung von warmem Wasser. Es ist nicht die Aufgabe dieses Buches, die zahlreichen Erfindungen einer Prüfung zu unterziehen, welche dieser Schwierigkeit begegnen sollen. Ein Badeofen mit der Wanne bedarf etwa eines Raumes von 4 zu 4 Meter. Doch ist es nicht nöthig, dass der Ofen sich in demselben Raum befindet, und da giebt eine Nische von 2 Meter Breite und 1 Meter Tiefe schon Gelegenheit, den einfachsten Bedürfnissen zu entsprechen, eine Badewanne aufzustellen, einen Tritt vor derselben anzubringen und das Ganze mit einem Vorhang aus Wachsleinwand zu schliessen. Namentlich wenn man Brausen oder Duschen anzubringen gesonnen ist, muss man dafür sorgen, dass das Wasser nicht den Fussboden verderbe, in die Ritzen desselben dringe und in den Balkenlagen eine Schwammbildung hervorrufe. Darum wird man gut thun, die Wanne auf eine breite Zinkschale zu stellen und dafür zu sorgen, dass der Wachsleinwandvorhang in diese abträufelt. Immerhin bleibt aber die Gefahr, dass aus einer solchen Nische der anstossende Raum durch den Dampf des warmen Wassers beschädigt werde, wenn der Gebrauch des Bades ein zu starker ist.

Ist aber ein eigenes Badezimmer da, so wird man gut daran thun, den Fussboden in Stein oder Terrakottaplatten

herzustellen. Die Wände in Oelfarbe zu streichen oder in anderer Weise, am schönsten wieder durch Platten in Thon oder porzellanartigen Massen, vor dem Eindringen des Wassers zu schützen. Um den Raum schön auszugestalten, wird man ihn in frischen Farben nicht zu reich zu dekoriren haben, wird man die Eigenschaften der Baustoffe überall hervortreten lassen. Die Fenster seien mit farbigen Vorhängen versehen oder aus gefärbtem oder doch mattem Glas, um die Blicke Neugieriger und selbst der lieben Sonne fern zu halten, dem Raume aber den zum Genuss des Bades nöthigen Eindruck völliger Abgeschlossenheit zu verleihen. So sei auch die Thür verhängt, damit man an sie nicht erinnert werde, sondern völlig im Begriffe des Ungestörtseins sich dem Wasser anvertrauen kann.

Die Küche ist ein Arbeitsraum und soll in ihrer Ausstattung diesen ihren Zweck auch verkünden. Sie sei daher ohne Prunk ganz zweckentsprechend eingerichtet. Die Wände seien auch hier womöglich mit Platten belegt, da diese sich leicht reinigen lassen. Tapeten werden in den meisten Fällen durch die Wasserdünste leiden. Daher ist ein Leimfarbenanstrich in einfach lichten Tönen vorzuziehen. Oelfarbenanstrich ist auch vielfach beliebt, wenigstens für die unteren Wandtheile. Die Wandflächen seien ohne Muster. Es giebt Küchen, welche mit aufgemalten Sprüchen verziert sind. Ein guter Spruch am rechten Ort ist gewiss eine treffliche Sache. Aber mir scheint er dort am wenigsten hinzugehören, wo man ihn allzuviel sieht. Denn durch das ständige Voraugensein verliert er eher an Bedeutung, als er gewinnt. Er wird entweder gar nicht mehr oder so oft gelesen, dass er lästig wird. Namentlich heitere Sprüche wirken wie allzu oft erzählte Witze, sie büssen nicht nur ihren Reiz ein, sondern werden sogar unbequem. Ernste, lehrreiche Sprüche können in sehr unnöthiger Weise eine Moral

predigen, gegen die zu sündigen man gar nicht die Absicht hat. Die derben, bierpoetischen Sprüche, welche aus den Gasthäusern in manche Wohnräume übergegangen sind, werden einem bald ganz lästig. Wer hat stets Lust und Stimmung zu solchen Scherzen?

Jedenfalls hat der Spruch in der Küche nur dann Zweck, wenn es die Küche der Hausfrau, nicht die der Köchin ist. In diesem Falle wird auch auf das Geräth ein besonderer Werth gelegt werden, wird man die Küche so zierlich, als mit ihrem praktischen Zwecke immer nur vereinbar ist, herstellen wollen.

Man sehe beispielsweise eine niederdeutsche Bauernküche! Die Balken-Decke ist tief braun, die Zeit und der Rauch hat ihr eine prächtig satte Farbe gegeben. Die Wandfläche ist weiss. Die Hausfrau sorgt selbst durch Uebertünchen mit Kalksmilch dafür, dass dieselbe stets sauber aussehe. Die Holzbekleidung an der Wand, die Möbel, die Gestelle für das Geschirr u. s. w. sind aus weichem Holz, ganz einfach in den Formen, graublau in Oelfarbe gestrichen. Einzelne kleine Ornamente in kräftigem Roth oder Gelb zeichnen sie aus. Der Boden ist mit rothem Ziegelpflaster, die Wandungen des grossen Kamines sind mit Delftplatten belegt; letztere zeigen je ein blau auf weissem Grund gemaltes kleines Bildchen. Das Geschirr ist entweder aus blitzend blankem Zinn oder aus funkelnd rothem Kupfer oder weisse Fayence mit bunter Bemalung. Die Prunkstücke sind an bevorzugter Stelle zur Schau gebracht. Das Holzgeschirr, soweit es nicht für den Gebrauch verwendet wird, zeigt an den Handgriffen und an den Gebrauchsseiten einen blauen, zum Ton der Holzverkleidung gestimmten, doch lebhafteren Oelfarbenanstrich. Alles ist freundlich und heiter gefärbt, Alles leuchtet von Sauberkeit, der Eindruck ist der einladendste und wohnlichste, ohne dass er auch im Kleinsten über das hinausgehe, was der Küche gemäss und praktisch ist.

Oder an anderer Stelle wird ein lichtgrüner Wandton

verwendet, auf dem das leicht gebeizte und lackirte, mit einigen schwarzen und rothen Linien verzierte Geräth freundlich hell sich lostrennt, auf dem das Weiss des Geschirres, das tiefe Blau der emaillirten Eisentöpfe sich gut darstellt.

Aehnlich können die Möbel des Mädchenzimmers gestaltet werden. Es ist Menschenpflicht, den dienenden Personen nicht nur einen gesunden, sondern auch einen solchen eigenen Raum zu übergeben, in welchem sie ihrerseits, und wäre es auf die bescheidenste Weise, durch Schmuck und Anmuth sich das Dasein angenehm gestalten können. Manche Klage wird verstummen, wenn man den Mädchen Gelegenheit giebt, es sich im Hause wohnlich einzurichten. Und dazu gehört ja oft so wenig!

Es ist nicht unsere Aufgabe, alle jene Räume zu besprechen, welche bei vornehmen Haushaltungen zum Bedürfniss werden. Eine alte Regel ist es, dass von jeder Wohnung geklagt wird, in ihr sei »ein Raum zu wenig.« Jeder hofft schon bei einer kleinen Erweiterung seines Heimes zufrieden gestellt zu sein. Erhält er aber diesen Raum, so fehlt immer wieder einer. Aber ein kleines Gelass darf in keinem Hause fehlen Der Miether kann an demselben nicht eben viel thun. Aber er kann wenigstens auf seine Anlage achten, ehe er sich zum Miethen entschliesst. Denn der Abtritt ist einer der wichtigsten Räume im Haus, der mit Unrecht zumeist bei der Grundriss-Planung stiefmütterlich behandelt wird.

Man achte auf Folgendes: Der Abtritt sei hell, ohne dass künstliche Beleuchtung gebraucht werde. Er habe womöglich ein Fenster, welches nach dem Freien sich öffnet, um durch dieses gelüftet zu werden. Gut ist es, wenn ein besonderer Luftschlot angebracht ist. Aber dieser thut nur dann seine Pflicht, wenn die Luft in ihm wärmer ist, als die der umgebenden Räume. Denn nur dadurch wird ein Aufsteigen der Luft

und ein Entfliehen derselben nach oben bewirkt. Darum lege man den Schlot neben den Küchenschornstein, oder heize ihn durch eine Gasflamme.

In sehr vielen Miethshäusern liegt der Abtritt ausserhalb der Wohnung, an einem Treppenpodeste. Das mag angehen, so lange man ein Stockwerk allein bewohnt. Es ist dies ja ein gutes Mittel, schlechten Geruch vom Hause fern zu halten. Aber es hat diese Anlage auch ihre grossen Schattenseiten. Wir lassen uns hinsichtlich unserer Verdauung nicht gerne von den Mitbewohnern des Hauses beaufsichtigen. Es ist für Männer wie für Frauen peinlich, sich auf dem Wege nach dem Kämmerchen zu begegnen, welches das Mittelalter »heimlich Gemach« nannte. Nun gar, wenn zwei solcher Heimlichkeiten, jede einer andern Wohnung zugehörig, nebeneinander liegen und gleichzeitig benutzt werden sollen. Es gehörte die Feinheit der Feder François Coppée's dazu, um die Lage zu schildern, welche zwei feinfühlige Herzen, oder ach! zwei Liebende durchzumachen haben, wenn blos jene niedere Bretterwand sie von einander trennt.

Wenn aber der Abtritt innerhalb der Wohnung ist, so sei er an leicht erreichbarem und doch verborgenem Ort. Es ist nicht angenehm für den Gast, sich verabschiedend und eine Thüre öffnend, in ein falsches Gemach zu kommen, und auch nicht, wenn er unter anderen Umständen dieses suchend, durch allerhand Gelasse sich erst durchfinden muss. Sicher sei aber der Raum unter doppeltem Verschluss, eine kleine Rumpelkammer vor demselben, welche den Geruch vom Hausflur abzuhalten hat.

Die Waterklosets sind unzweifelhaft die beste Art Abtrittsanlage. Man hört in jenen Städten vielfach Klagen über Kleinstädterei, Spiessbürgerthum, in welchen solche nicht gestattet sind. Aber das in ihnen verwendete Wasser muss durch Röhren abgeführt werden, es muss irgend wohin laufen. Zumeist lenkt man es in die Flüsse. Wer nun etwa den Zu-

stand der Themse unterhalb London gesehen hat, der weiss, dass es sicher nothwendig ist, zu erwägen, ob Waterklosets polizeilich zu gestatten sind.

Ich weiss nicht, ob ich für unästhetisch verschrieen werde, wenn ich auch für den Abtritt Behaglichkeit fordere. Auch hier will das Auge beschäftigt sein. Nun kann nicht Jeder die Wände mit Aktien verkrachter Banken tapezieren, wie ich sie im Hause eines Bankmannes fand, um so hier das Vergängliche alles Irdischen bildlich vor Augen zu führen. Aber jeder kann eine Anzahl guter Holzschnitte aus illustrirten Zeitungen zu einer kleinen Gemäldegallerie zusammenstellen, welche uns so weit beschäftigt, dass wenigstens hier nicht die nervöse Hast uns erfasst, welche sonst überall das Zeichen unserer Zeit ist.

Die Wand. Traurig und kahl sehen uns die verwohnten Wände des neu einzurichtenden Zimmers an. Die Tapeten sind verblichen, und wo einst die Bilder und Spiegel hingen, die Schränke und Laden standen, zeichnet sich ein dunklerer Fleck ab. Die Lehnen der Stühle haben durch das Papier tiefe Rinnen in den Kalk gestossen, oberhalb der Scheuerleiste klafft ein breiter Riss, hängt ein Fetzen, der sich von der Wand losgetrennt hat.

Sollen die Wände gestrichen oder tapezirt werden? Es ist dies eine Frage des Geschmackes wie des Geldbeutels. Denn streichen ist das billigere. Aber wie es sich um eine Musterung der Wände handelt, vermag der Anstrich mit der Tapete nicht zu wetteifern. Die Schablonen sind derb, die Maler selten in der Lage, sie mit Genauigkeit zu handhaben, mehrere Töne nur bei besonderer Achtsamkeit verwendbar.

Es fragt sich aber, ob ein Muster wirklich ein so unbedingtes Erforderniss für ein künstlerisch gestaltetes Zimmer ist als man gewöhnlich annimmt. Es ist zweifellos, dass eine ganz glatte Wand das Auge ermüdet, der Eindruck der Leere, der Unwohnlichkeit erzeugt. Aber ganz glatt werden ja unsere Wände durch einfachen Anstrich nicht. Der Kern des Kalkes, ja selbst der Farbe geben ihnen ein gewisses Leben. Und selbst jene Wände, deren Putz geschliffen und in der Glätte

des Marmors hergestellt wird, haben durch das Spiel des Lichtes auf ihrer Fläche, durch die Glanzlichter und Wiederspiegelungen ein eigenartiges Leben. Also wird man nicht unbedingt ein Muster bedürfen. Und zwar in zwei Fällen nicht: Zunächst in grossen Sälen, in welchen die Wände architektonisch durch Säulen oder Wandpfeiler umrahmt und durch Zierwerk abgetheilt sind, mithin als Theile einer künstlerischen Anordnung dem Auge, welches durch die Grösse des Raumes ihnen ferner gerückt ist, einen Ruhepunkt bieten sollen. Dort wird Eintönigkeit dem Künstler sehr oft erwünscht sein.

Aber auch in kleineren Räumen wird dieselbe dann gut angebracht sein, wenn das Geräth die Wand hinreichend belebt, wenn viel Möbel, viel Bilder u. s. w. die Fläche bedecken, mithin dem Muster die Möglichkeit genommen wird, sich einigermassen vor dem Auge des im Zimmer Weilenden zu entwickeln.

Ehe man also an die Neugestaltung der Wandfläche herantritt, muss man sich klar sein, was an dieselbe angebracht werden soll, was in das von ihnen umschlossene Zimmer gestellt und gehängt wird.

Ist dies so viel, dass nur kleine Theile der Wandfläche frei bleiben, so wird man gut thun auf ein Muster zu verzichten. Denn was nutzt es, wenn man hier und da eine Ranke, eine Blume hervorragen sieht, wenn das Auge durch diese nur geneckt wird, indem es nach der Zugehörigkeit des Bruchstückes zum Ganzen sucht.

Wenn man dagegen grosse Flächen frei zu lassen beabsichtigt, wird man sich zu einer reicheren Durchbildung derselben entschliessen müssen.

Wer Gewicht darauf legt, dass seine Möbel recht zur Geltung kommen, wer sich völlig klar ist, wie er dieselben im Raum zu verwerthen gedenkt, der mag sich entschliessen, in beliebter Weise die Wände durch Borden abzutheilen. Er mag lothrechte Streifen von der unteren zur oberen Kante der

Fläche ziehen, welche die Zimmerecken, die Thüren mit den Feldern über diesen, die Ofenwand, die Fenster von den Hauptflächen trennen. Diese werden dann durch tiefere oder hellere Färbung oder durch ein Muster ausgezeichnet. Das Zimmer erscheint wohl geordnet, fest gegliedert.

Aber dieses Vorgehen legt Verpflichtungen auf. Die einmal geschaffene Wandgliederung muss auch späterhin beachtet werden. Die Möbel müssen gleichmässig auf die Flächen vertheilt und so aufgestellt werden, dass sie in den gezogenen Rahmen hineinpassen. Es geht nicht mehr an, denselben willkürlich zu überschreiten, sondern man muss nun dem ganzen Zimmer eine wenn auch nicht peinliche, so doch künstlerische Symmetrie geben: Die Hauptgeräthe sind vor die Mitte des Feldes zu rücken, und als Achse zu betrachten, an welche die Wandverzierungen sich entsprechend anreihen. Die Ecken und sonstigen durch die Borden ausgezeichneten Wandtheile sind von allen Dingen frei zu halten, welche an Breite die Streifen wesentlich überragen, nur von leichtem, freihängendem Schmuck dürfen die Borden überdeckt werden, will man nicht ihre Bedeutung als raumumschliessende Gebilde verneinen.

Mit Vorsicht ist auch die Borde selbst zu wählen. Man wird von ihr um so mehr in der Vertheilung der Möbel an den Wänden beengt sein, je entschiedener sie sich von dem Grundton der Flächen abhebt, je augenfälliger sie wird.

Das Uebliche ist, den Wandton als Unterlage für die Wahl der Borde insofern zu benutzen, als man eine der tiefsten Farben des Wandmusters als Hauptfarbe für die Borde bestimmt. Durch diese Gemeinsamkeit erreicht man, wenn auch nicht mit Sicherheit, doch bei einiger Uebung mit grösserer Leichtigkeit, dass die beiden Grundtöne zu einander stimmen. Die Wandstreifen, welche zumeist neben den Borden angeordnet werden, um diese unter sich, sowie von der Deckensohle und der Scheuerleiste zu trennen, hält

man gewöhnlich in dem lichtesten Tone des Hauptmusters, also zunächst in der Farbe des Grundes und wenn dieser stark hervortritt, wenn das Muster ein wenig voller ist, in gleicher Farbe bei etwas lichterer Schattirung.

Freilich kann man die Farbenzusammenstellung auch in anderer Weise wählen. Es giebt hierin so wenig feste, unverbrüchliche Gesetze als in allen anderen Fragen des Geschmackes.

Eine andere Form der Wandtheilung bewirkt man dadurch, dass man in irgend einem Stoffe eine Brüstung anbringt, sei es aus Holz oder einer Nachbildung desselben, sei es in Tapete oder durch Bemalung. Auch dies ist nur rathsam, wenn man sich der Gesammt-Anordnung von vornherein klar ist. Denn die Brüstung muss in Beziehung zu den Möbeln stehen, die dieselben entweder entschieden an Höhe überragen oder unter ihrer Oberkante zurückbleiben müssen. Die überragenden Theile aber müssen wieder mit der Brüstung einen wohlgeordneten Aufbau bilden. Auch sie fordert eine mehr oder minder symmetrische Anordnung des Zimmers, namentlich aber beansprucht sie für sich selbst Geltung und dürfte daher nur dort verwendet werden, wo sie nicht durch den Gebrauch des Raumes und seiner Geräthe allzusehr verdeckt wird, also in leereren Gelassen, wie sie denn deshalb in Speise- und Vorzimmern gern angewendet wird.

Das Gewöhnlichste wird jedoch für unsere bürgerliche Wohnung das einfache Auskleben mit gemusterten Tapeten sein, deren das heimische Gewerbe ja in vorzüglicher, wahrhaft künstlerischer Ausführung und fortschreitender Durchbildung im Stilistischen alljährlich eine Menge auf den Markt bringt. Es wird hierin durch trefflich geschulte Musterzeichner unterstützt, welche ihrerseits mit Eifer die Formen der alten

Stoffe und Gewebe in sich aufzunehmen suchen, um aus dem Besten früherer Zeiten Anregung und Belehrung zu schöpfen.

Die Anforderungen, welche der Fabrikant an den Musterzeichner stellt, sind in erster Linie folgende: Das Muster muss gleichmässig über die Fläche vertheilt werden, da es sonst durch die Wierderholung der Ungleichheiten, der Häufungen eines kräftigen Tones an einer Stelle, »Streifen macht«. Diese theilen die Wandflächen in unbeabsichtigter und daher störender Weise. Ferner darf das Muster nicht »papillotiren«, d. h. es dürfen nicht einzelne Punkte in demselben aus dem Ganzen herausfallen, so dass sie vor den Augen ein Flimmern, eine Unruhe erwecken, welche der Franzose mit dem unstäten Fluge der Schmetterlinge (papillons) vergleicht. Endlich muss der »Rapport« gut durchgearbeitet sein, d. h. es muss durch vermittelnde Glieder die regelmässige Wiederkehr derselben Form, wie sie das Muster und die Technik seiner Ausführung erfordert, vermittelt und dadurch der Eindruck einer gleichmässigen Fläche an der ganzen Wand bestärkt werden.

Wichtig ist sodann die Zeichnung des Musters. Man sollte von vorn herein nie ein solches wählen, in welchem lebende Wesen dargestellt sind. Denn man muss immer bedenken, dass das Bildchen auf dem, vom Händler vorgelegten Abschnitte an sich vielleicht ganz hübsch ist, dass es sich aber beim Schmuck der Wand mit derselben Tapete hundertfach wiederholen und daher ermüden wird. Auch Muster, in welchen einzelne Formen zu scharf ausgeprägt sind, durch Farbe oder Form sich zu entschieden von den anderen abheben, vermeide man. Ebenso Alles, was bildartig die Natur nachahmt, wo die Dinge mit ihrem natürlichen Licht nnd Schatten und mit ihren Zufälligkeiten wiedergegeben sind. Es giebt z. B. Tapeten, welche eine mit Laub durchzogene Hecke darstellen. Im Stück sehen dieselben nicht übel aus; dem nicht künstlerisch, sondern sentimental empfindenden Käufer erscheint der Ge-

danke, sein Zimmer in eine Laube verwandeln zu können, vielleicht nicht übel. Die Ausführung entspricht aber nie diesem Wunsche. Denn in der durch das Muster bedingten Gleichmässigkeit der Blätter verliert das Laubwerk den wichtigsten Theil seiner Schönheit, die unendliche Mannigfaltigkeit; es wird einfach langweilig. Die Decke, welche eine leichte Blätterwand doch nicht zu tragen vermag, wirkt wie ein Hohn auf die allzu naturalistische Wandfläche und gar die Nägel für Spiegel, die Bilder, welche scheinbar in schwaches Blattwerk hineingetrieben sind, und nur dann Gewähr des Haltens geben, wenn man dem Bilde einer Laubwand nicht glaubt, erweisen, dass der ganze Gedanke ein verfehlter ist. Aber auch wenn nur Einzelheiten in bildartiger Darstellung gegeben sind, wirken sie unbefriedigend auf ein kunstgebildetes Auge. Wenn z. B. in ein Ornament Darstellungen von Blumensträussen eingeflochten sind, welche nicht stilisirt, sondern in Bildform gehalten wurden, so erscheint schon der Umstand, dass hier ein halbes, dort ein noch kleinerer Bruchtheil des Strausses hinter Schrank und Spiegel hervorschauen, als ein unangenehmer Fehler. Niemand ist so reich, dass er unbescholten ein Kunstwerk zerstören darf: je mehr sich die Tapete einem solchen nähert, welches wie alle hohe Kunst, um seiner selbst willen und nicht wie das Kunstgewerbe, um des Zweckes willen da ist, desto weniger duldet sie Möbel an der Wand. Nun aber richten wir unsere Wohnzimmer doch nicht als Muster für Tapeten, sondern in erster Linie für uns ein. Daher müssen die auf den Tapeten vorkommenden Darstellungen bescheiden sein.

Das schliesst aber nicht aus, dass eine höchst kunstvolle Tapete gewählt werde. Die Tüchtigkeit des Musterzeichners äussert sich eben darin, dass er jene Fehler vermeiden und ein den Grundregeln seiner Kunst entsprechendes Werk schaffen muss: nicht ein Kunstwerk im höchsten Sinne, sondern ein vollendetes Erzeugniss der dem Zwecke dienenden Kleinkunst. Und hierzu hat er schon tausenderlei Mittel und Wege ge-

funden. Er weiss alle Gebilde der Natur in seinem Werke zu verwenden, aber er stellt sie nicht mit Naturtreue dar, sondern wandelt sie zu ornamentalen Gebilden um. Sie werden Theile eines Ornamentes, dessen wesentlicher Zweck ist die Flächen zu beleben, dem Auge an Stelle der glatten Fläche Gegenstände zu geben, an denen es haften kann, ohne durch dieselben zu näherer Betrachtung angelockt zu werden. Denn die Zeichnung der Tapete soll den Blick nicht auf sich lenken, Im Zimmer sollen in erster Linie der bewohnende Mensch, dann die Kunstwerke, dann etwa hervorragende Erzeugnisse des Kunstgewerbes die Hauptsache sein Eine Tapete aber, die sich vordrängt, ist ebenso wenig schön, als ein Mensch angenehm ist, der mehr bedeuten will, als er seinen Fähigkeiten nach werth ist. Die »neutrale« Wirkung in der Tapete zu erreichen, sie zu einem raumabschliessenden, nicht wie ein Bildwerk einen Raum für sich darstellenden Wesen zu machen, das ist die Aufgabe des Musterzeichners.

Die Tapetenproben, welche der dienstbeflissene Händler in verwirrender Hurtigkeit vor uns aufrollt, sind namentlich auch in der Grösse und Deutlichkeit ihrer Muster unterschieden. Hier erschienen kleine Formen, so dass auf der Breite des Papierstreifens sich dasselbe Gebilde drei- bis viermal wiederholt, dort genügt dieselbe Ausdehnung nur für die Hälfte. der Zeichnung. Es wird also bei der Wahl auch darauf Rücksicht zu nehmen sein, dass das Muster nicht hinsichtlich seiner Grösse in Widerspruch zum zu schmückenden Raum trete. Ferner verschwimmt bei einer Tapete die Zeichnung in unbestimmten, vielfach gegliederten Formen, so dass es einer gewissen Mühe bedarf, um die Einzelheiten zu unterscheiden, zu erkennen, wo die Wiederkehr derselben Formen sich findet, während auf anderen Papierstreifen die Entwickelung des Ornamentes sich in unverkennbarer Deutlichkeit kund giebt, die Zeichnung entschieden und lebhaft vom Grunde sich lostrennt.

Im Allgemeinen wird derjenige, dessen Geschmack un-

sicher ist, besser thun, sich die minder entschieden gezeichneten, kleinmustrigen Tapeten auszuwählen. Sie werden ihn vor Fehlgriffen leichter bewahren. Denn sie nähern sich mehr der Eintönigkeit. Damit aber sei keineswegs gesagt, dass sie die unbedingt schöneren seien. Sicher aber werden sie in kleineren Zimmern besser am Platze sein. Denn durch ein grosses Muster an der Wand wird der Eindruck erweckt, als sei das Zimmer kleiner, weil man nämlich unwillkürlich Wandfläche und Muster in Vergleichung setzt und über die Höhe des ersteren getäuscht wird, wenn das letztere in verhältnissmässig geringer Zahl von Wiederholungen die Decke erreicht. Daher werden sehr ausgedehnte Räume durch grosse und auffällige Muster kleiner, mithin wohnlicher erscheinen, während diese in kleinen Gelassen leicht beengend wirken können. Das Richtige zu treffen, kann auch in diesem Falle nicht gelehrt werden, sondern muss dem Geschick und dem Feinsinn des Käufers oder im schlimmsten Falle der Erfahrung und Uebung des Verkäufers überlassen werden.

Die Tapete ist jedoch nicht die einzige Art der Wanddekoration.

Wir haben hier nur von den einfacheren Formen zu sprechen und brauchen uns bei der kostbaren Ausstattung der Zimmer mit Seidentapete oder mit Gobelins nicht länger aufzuhalten. Die ersteren entsprechen der Tapete in vieler Beziehung. Sie fordert nur eine Umrahmung der einzelnen Bahnen oder doch der Wandflächen, weil sie auf Blendrahmen aufgezogen und in die Wand eingelassen werden müssen. So ergiebt sich eine Gliederung der Wandfläche in Felder von selbst, welche bei der Tapete und dem Anstrich nicht unbedingt nöthig erscheint. Dagegen ist diese beim Gobelin wieder dringend erforderlich. Denn letzterer, die höchste Form der Weberei, erhebt sich zu einem selbständigen Kunstwerk. Er

giebt vermittelst farbiger Fäden völlige Bilder wieder, grosse Landschaften, Entwürfe geschichtlichen Inhaltes, welche einen Rahmen für sich fordern und die, wie Gemälde, nicht durch vorgestellte Möbel in ihrer Wirkung beeinträchtigt werden dürfen, will man sich nicht an einem Kunstwerke versündigen.

Es führen die Gobelins also zu der Schmückung der Wände mit Bildern hinüber, jener beliebtesten Form der heutigen Zimmerausstattung.

Ehe wir uns aber mit dem Schmuck der Wand beschäftigen, müssen wir über die Wahl der Farben noch einige Worte sprechen.

Es hat sich, wie bereits gesagt, seit über zwanzig Jahren in Deutschland ein sehr merkwürdiger Wandel im Farbensinn vollzogen, der eng mit der ganzen kunstgeschichtlichen Entwicklung unserer Zeit zusammenhängt. Vorher hatte der Marmor als Vertreter der Antike die unbegrenzteste Hochachtung genossen. Man kümmerte sich nicht um die für unser Auge fast zu lebhafte Bemalung der in Pompeji aufgedeckten Innenräume, man bestritt die Entdeckung, dass der Marmor der Tempel, ja jener der Statuen bemalt gewesen sei und befestigte sich in dem Gedanken, dass es ein Merkmal der vornehmen Einfachheit in der Kunst der Alten gewesen sei, auf die Farbe zu verzichten. Das Weiss kam somit zu bisher ganz unbekannten Ehren.

Denn das Mittelalter und die folgende Renaissancezeit hatte kräftige satte Töne über Alles geliebt. Mit dem Fortschreiten der Begeisterung für die Alten waren nach und nach die Farben abgeschwächt worden. Es ist kein Zufall, dass zu derselben Zeit, zu welcher die neugegründete Bauakademie zu Paris mit grösster Entschiedenheit auf die antike Einfachheit hinwies, König Ludwig XIV. sein blitzendes Tafelsilber mit dem modischen Weiss der Fayence und des aus Ostindien

kommenden Porzellanes vertauschte, dass in der Zeit, in welcher die klassische Dichtung Frankreichs mit ihren antikisirenden Formen und Regeln das Theater und die Gesellschaft zu beherrschen begann, die naturbraunen Wandtäfelungen und Balkendecken, die auf Gold gemalten, farbigen Paneele, die satten Töne des bunten Marmor aus den Zimmern des Königs verschwanden, die Holzverkleidungen weiss lackirt und mit Gold gehöht, die Wände in rosa oder apfelgrün gestrichen wurden, das Weiss überall die herrschende Farbe wurde.

So war denn auch im Bürgerhause das Weiss oder das lichte Grau als Wandfarbe heimisch geworden. Thüren und Fenster mussten weiss gestrichen sein, weisse Gardinen vor den Fenstern gaben dem Zimmer ein wohnlicheres Ansehen, weisslackirte Möbel und der weisse Ofen, die weissen Decken auf Tisch und Sopha vollendeten das Bild. Nur in den Möbelstoffen, den Teppichen waren bescheiden abgetönte Blumen beliebt, nur der spiegelnde Glanz des polierten Mahagoni brachten einigen Wechsel in die eintönige Stimmung.

Als Gegensatz zu dem Weiss galt für festliche Räume nur das Gold und das Roth berechtigt. Das Gold ist auch nicht ein eigentlicher Farbenton, sondern wirkt neutral. Das Roth dagegen war durch die Wandmalereien von Pompeji als antik gebilligt und fast allein als Gegensatz zur Farblosigkeit anerkannt worden. In unseren Festsälen, unseren Theatern sehen wir denn immer noch zumeist jene drei klassischen Farben angewendet und in ihnen die Abhängigkeit von einer längst überwundenen Auffassung griechischer und römischer Kunst. Denn längst hat uns die Alterthumsforschung darüber belehrt, dass die alten Meister nicht daran dachten, sich durch die Forderung der Einfachheit in der Benutzung der ihnen bekannten Farben beschränken zu lassen.

Aber noch heute werden sich Viele von den ihnen gewohnt gewordenen weissen oder lichtgrauen Tapeten schwer trennen, auf denen ein feines Ornament in Gold, einige leicht abgetönte

Blumen sich, ihrem Empfinden nach, so vornehm ausnehmen. Sie werden es um so schwerer thun, als die vom Miether übernommenen Thüren ja weiss gestrichen sind, die Decke weiss, der Fussboden oft lichtgrau gemalt ist.

Es ist nicht die Absicht dieser Zeilen, die Leser zu schulmeistern. Wer am Alten hängt, der mag sich dessen freuen. Es giebt in der Kunst kein richtig und falsch. Dies hat nur die Mode. Er mag aber bedenken, dass innerhalb des weiss dekorirten Raumes alle farbigen Dinge bunter aussehen als sie sind. Dass der Kupferstich der rechte Wandschmuek für solche Räume ist, nicht das Gemälde, dass es grosser Vorsicht bedarf, um durch feines Abtönen der im Zimmer befindlichen Geräthe diesem ein ödes und leeres Aussehen zu nehmen.

Aber mit der Zeit, namentlich veranlasst durch die koloristischen Fortschritte unserer Maler, vollzog sich ein Wandel im Geschmack. Es wurde zur Forderung, dass die Bilder «Ton», «Stimmung» haben. Das heisst: die einzelnen Farben sollten nicht mehr, wie bei der älteren Malerei, unvermittelt neben einander stehen, jede für sich wirken, sondern es sollte ein ihnen allen Gemeinsames sie verbinden und zu einer Gesammtwirkung vereinigen. Dies Gemeinsame aber fand man, wie bereits angedeutet, im Braun.

Es wurden nun alle mit Braun vermischten Töne bevorzugt. Nach und nach gewannen dieselben an Kraft und Tiefe. Zunächst wurde die Einheit, die Stimmung auf sehr mechanischem Wege zu erreichen gesucht. Es wurde eine Zeit lang das «uni» Sitte. Als Mode galt, die Wände, die Möbelstoffe, die Gardinen, die Tischdecken aus gleicher Farbe herstellen zu lassen. Es war dies zwar eine heilsame Gegenströmung wider die Buntheit, welche nach und nach, die antike Regel durchbrechend, in die weissen Zimmer eingedrungen war, aber immerhin ein nur vorläufiger Nothbehelf.

Nun erst lernte man an den Farben der Maler, namentlich der Piloty'schen Schule, wie auch an jenen der orientalischen Teppiche, wie eine Einheit bei grundverschiedener Färbung möglich sei. Das feurigste Roth, das tiefste Blau, Grün und Weiss, wie scharfes Gelb, die ganze Folge des Regenbogens liess sich auf das Beste vereinigen, wenn man jedem Tone etwas braun beimischte. Namentlich das alte Weiss und das zu lebhafte Blau kamen in Verruf. An die Stelle des ersteren trat ein Elfenbeinton, das letztere verschwand eine Zeit lang fast ganz. Man betrachte beispielsweise die Bilder des für die Zeit besonders bezeichnenden Malers, des Hans Makart: nur ganz vereinzelt verwendet er das Blau an den Kleidern und Geräthen seiner Figuren, ja sogar das des Himmels unterdrückt er gern. Er folgt hierin den alten Meistern Venedigs, dem Paul Veronese u. a., welche in ähnlicher Art ihre Palette bestellt hatten.

Auf diese Weise ist das Grün zu grossen Ehren gekommen. In den älteren Einrichtungen findet man es selten. Nun aber, mit Braun vermischt, als »Olive«, beherrscht es unsere Wohnungen. Und nicht mit Unrecht: denn es stimmt zum tiefen Braun, in welchem unsere Möbel jetzt wieder zumeist gehalten sind, es verträgt kräftige Farben, ja es fordert ein tiefes Roth als Gegenton, es lässt die Goldrahmen unserer Bilder kräftig sich abheben, und belebt die Farben in diesen selbst. Im Gegensatz zu der kalten Vornehmheit der weissen Wände, lieben wir ja jetzt die mehr traulich wirkende, tiefere Abtönung. Mancher, der sein einst helles Zimmer in »Olive« tapezieren liess, hat mit nicht immer freudigem Erstaunen bemerkt, dass dasselbe auf einmal enger, kleiner aussah. Doch bald hat er sich damit getröstet, dass es auch wohnlicher, gemüthlicher geworden sei.

Das Grün, selbst das »Olive« fordert jedoch, wie wir sahen, ganz bestimmte Töne. Braun und Roth oder auch das überall hin passende Gold, müssen ihm an Geräthen oder

Vorhängen und dergleichen gegenüber stehen, soll es nicht stumpf und todt aussehen. Daher heisst es Umschau unter dem eigenen Besitze halten, ob Möbel vorhanden sind, welche das Grün erlauben oder verlangen.

Sonst ist zu bunteren Mustern zu rathen, zu solchen Farbenzusammenstellungen, welchen die orientalischen, namentlich persischen Teppiche zum Vorbild dienten. Diese haben nämlich die köstliche Eigenschaft, bei einer gedrängten Zusammenstellung der lebhaftesten, stets mit Braun gemischten Farben, doch einen einheitlichen Ton dadurch zu erzielen, dass sie keine Farbe die andere völlig beherrschen lassen, sondern dem das Ganze betrachtenden, entfernter stehenden Auge eine Mischung aller jener Töne, mithin eine ruhige Masse vorführen. Man sorge also bei der Wahl des Wandtones, dass dasselbe in seiner Gesammtheit zu den vorhandenen Möbeln passe. Dies wird gelingen, wenn innerhalb des Musters der Ton der Möbel oder eine »komplementäre Farbe« *) eine hervorragende Rolle spielt, mithin der Musterzeichner die ganze Tapete schon auf den gesuchten Ton hin abgestimmt hat.

Man hüte sich aber vor allen «schönen» Farben. Ein zu lebhaftes Roth, ein glänzendes Blau oder Gelb, das in kleinen Stücken gefallen mag, wirkt an den Wänden abscheulich. Denn die Wand soll nur raumabschliessend, nicht das Schönste im Zimmer sein. In so ausgestatteten Räumen beherrscht die Wand alle farbigen Wirkungen. In den Gesichtern der Menschen spielen bunte Reflexe, in blauen Zimmern erscheinen dieselben grau und wie kränklich, in rothen vermag das frischeste Gesicht nicht gegen die Pracht der Wände aufzukommen. Man versündigt sich an sich, seinen Lieben und seinen Gästen, indem man sie mit einer billigen und doch aufdringlichen Farbenpracht in Verbindung bringt, der sie in keiner Weise gewachsen sind.

---

*) Komplementäre Farben sind Roth zu Grün, Gelb zu Violett, Blau zu Orange.

König Krösus führte einst den weisen Solon in sein glänzend ausgestattetes Prachtgemach. Er selbst war auf das köstlichste gekleidet. Nachdem der Gast sich eine Zeit lang die Herrlichkeiten betrachtet hatte, überkam ihn das Bedürfniss auszuspucken. Aber wohin? Durfte er den Glanz besudeln. Er entschloss sich in des Königs Gesicht zu spucken, weil dies das mindest Schmuckvolle im ganzen Raume war!

Der Schmuck an der Wand. Schon wiederholt wurde auf Bilder, als auf den schönsten Schmuck der Wand hingewiesen. Diese sollen Kunstwerke sein, welche zu genauem Betrachten anlocken. Sie sind um ihrer selbst willen da, haben nicht einen bestimmten Zweck zu erfüllen, dienen in keiner Weise dem Gebrauch. Sie unterstehen mithin auch ganz anderen Gesetzen als die Kunst gewerblicher Gegenstände. Nicht immer waren unsere mit Rahmen umgebenen Bildwerke gebräuchlich. Sie sind eine Erfindung des späteren Mittelalters. Früher malte der Künstler unmittelbar auf die Wandfläche. Seine Schöpfungen waren mithin nicht wie die unseren beweglich, sondern bestimmten durch ihr Dasein dauernd die künstlerische Anordnung des Gemaches. Ein pompejanisches Zimmer mit seinen dem Gebrauch des Südens entsprechend, wenig zahlreichen Geräthen war durch die Maler in streng architektonisch behandelte Felder eingetheilt, in welchen die bildlichen Darstellungen symmetrisch angeordnet wurden. Ja, in den Zimmern des Vatikan in Rom, welche Rafael ausmalte, sind alle Wände und Gewölbe mit die ganze Fläche überziehenden malerischen Entwürfen bedeckt, so dass ein Geräth nirgends angebracht werden kann, ohne dass man sich an den Meisterwerken des göttlichen Urbinaten versündigte. In den Zimmern der deutschen Fürstenschlösser des Mittelalters zogen sich bildliche Darstellungen hin, die in Form und Behandlung der Gegenstände an die gewirkten

Teppiche erinnerten. Auch heute noch werden solche Wandmalereien im Wohnhause des Reichen oft verwendet. Der auf das wechselnde Heim unserer Zinshäuser Verwiesene muss sie leider eetbehren. Ihnen wohnt aber ein besonderer Reiz inne, weil sie mit dem Hause verflochten sind, demselben den Eindruck eines dauernden künstlerischen Daseins geben.

Anders unsere Tafelbilder, welche nicht nur dem Künstler hinsichtlich der Herstellung ausserordentliche Vortheile bieten, sondern auch der Beweglichkeit der neuen Zeit völlig entsprechen. Derartigen Kunstwerken gegenüber, welche man beim Händler kauft oder beim Künstler bestellt, bietet sich die Schwierigkeit der Wahl und der Verwendung.

Was soll man kaufen, um die Zimmer zu schmücken, was aus der Fülle des auf Ausstellungen oder vom Kunsthändler Vorgelegten heraussuchen? Hierüber Antwort zu erhalten, dürfte Manchem willkommen sein. Freilich ist sie nicht mit Sicherheit und Genauigkeit zu geben.

Zunächst gilt es sich zu entscheiden, in welcher Technik das Bildwerk hergestellt sein soll, und zwar vor Allem, ob dasselbe das Werk einer Künstlerhand oder einer Maschine sein soll.

Kein Bildwerk entsteht ohne die Hand des Menschen, dessen Können sich bis zu einem gewissen Grade in Jedem offenbart. Aber es liegt ein grosser Unterschied hinsichtlich der geistigen Bedeutung eines Werkes darin, ob ein Künstler den darzustellenden Gegenstand auf dem Umwege durch Auge, Kopf und Hand oder ob ihn ein Photograph durch den Apparat wiedergiebt.

Sicher ist das höchste unter den hier in Betracht kommenden Kunstwerken das gemalte Bild, sei es nun in Oelfarben, in Wasserfarben oder mit dem Pastellstift ausgeführt. Denn dieses beschäftigt unseren Geist auf doppelte Art: zunächst durch den dargestellten Gegenstand und zweitens durch die im Bilde liegende Offenbarung des den Gegenstand darstellenden

Künstlers. Das letztere fällt bei der Photographie fort. Diese besitzt somit nur den halben Werth. Hierfür mag ein ganz alltägliches Beispiel angeführt sein. Mit dem höchsten Entzücken betrachten wir das Bildniss eines uns fremden Mannes. Es ist ein geistiger Genuss zu ergründen, wie der Künstler die Eigenschaften des Geistes und des Herzens, soweit sie sich im Gesichte spiegeln, aufgefasst und wie er sie in den Zügen des Dargestellten zum Ausdruck gebracht hat. Wir betrachten ein derartiges Bild etwa wie die Schöpfung des Dichters von dem höheren Standpunkte aus, uns einem künstlerisch belebten Wesen, einer Neuschöpfung durch Menschenhand gegenüber zu sehen. Wir sammeln gute Bildnisse in unseren Galerien und freuen uns derselben, obgleich die Dargestellten längst unserem Mitgefühl entrückt sind. Wer aber wird sich die Photographie eines fremden Menschen in's Zimmer hängen? Die Art der Darstellung desselben vermag hier höchstens dem Fachmann Theilnahme abzunöthigen, das Bild an sich ist uns so gleichgiltig, wie die ganz unbekannte Person, welche es vorstellt. Nur als Erinnerung an den dargestellten Gegenstand, und für den Angehörigen, den Freund hat das Bild Bedeutung. Dieser Umstand muss bei der Wahl des Wandschmuckes entscheidend wirken. Photographien haben keinen eigenen Kunstwerth, sondern können nur an fremden Kunstwerth mahnen. Das hat wohl Jeder im Leben an sich erfahren: Wir reisen durch eine schöne Gegend, wir besuchen eine kunstreiche Stadt. Wie willkommen sind uns die photographischen Aufnahmen, wie gerne belasten wir unser Gepäck mit ihnen. Nach Hause gekommen, legen wir unseren Lieben die Blätter vor: aber, während sie zu uns in der lebhaftesten Weise sprechen, das Andenken in angenehmster Form erwecken, erweisen sie sich Anderen gegenüber fast stumm. Denn die Blätter selbst sind arm an Kunst, die Theilnahme ausschliessendes Maschinenwerk und nur der in ihnen sich widerspiegelnde Gegenstand hat höheren Werth. Man kann verständiger Weise

nicht Photographien sammeln, sondern nur in Photographie dargestellte Dinge!

Wie viel höher steht der leider von der Menge nicht immer voll gewürdigte Kupferstich; wie hoch aber auch noch so manches andere künstlerische Vervielfältigungs-Verfahren. Auch bei diesen wirkt die Maschine mit, aber das Wesentliche schuf doch erst die vom Gedanken und von künstlerischem Empfinden geleitete Menschenhand.

Will der Kupferstecher einen Gegenstand darstellen, so zeichnet er ihn zunächst ab, überträgt die Zeichnung auf eine Kupferplatte und bildet dieselbe dadurch nach, dass er an Stelle der Linien der Zeichnung mit einem Grabstichel Furchen in die Platte gräbt. Beim späteren Druck wird die letztere mit Schwärze eingerieben, darauf abgewischt, so dass die in den Furchen sitzen bleibende Schwärze, sobald der Papierbogen aufgepresst worden ist, auf diesem als Linien erscheint. Es kommt also darauf an, dass der Stecher seine Furchen so ziehe, dass sie später als Umrisslinien oder als Schraffirung auf dem Blatt die einzelnen Formen in Licht und Schatten lebendig darstellen.

Die Radirung unterscheidet sich vom Stich dadurch, dass vom Künstler nicht tiefe Furchen in die Kupferplatte gezogen sind, sondern diese nur leicht angeritzt wird. Indem man nun hier und da auf die sonst mit Wachs abgedeckte Platte Scheidewasser giesst, welches jene leichten Ritzen durch Einfressen erweitert, wird im Abdruck hier und da eine dunklere Stelle, d. h. eine solche mit breiteren Furchen erzeugt und somit eine dem Kupferstich verwandte, aber leichtere, mehr malerische Darstellungsform erzielt.

Beim Holzschnitt wird die Zeichnung auf einen Holzstock aufgetragen und mit feinen Messern und Sticheln alles, was auf dem Blatt weiss erscheinen soll, herausgestochen, so dass die Zeichnung nicht wie bei Stich und Radirung vertieft, sondern erhaben auf der Druckfläche erscheint. Auf diese wird

nun die Schwärze mittelst einer Walze aufgetragen und der Abdruck wieder durch leises Aufdrücken des Papieres erzielt.

Die neueste unter den Hauptformen der vervielfältigenden Künste ist der Steindruck und der aus ihm hervorgegangene Farbendruck. Auf die zahlreichen zur Vervollkommnung der letzteren angewendeten Techniken einzugehen, ist hier nicht der Platz. Das Gemeinsame an allem ist, dass durch Herstellung einer grossen Anzahl sich in der Zeichnung deckender Platten und durch vielfachen Druck mit verschieden abgetönten Farben nach und nach ein Werk entsteht, welches dem Gemälde an Wirkung thunlichst nahe kommt. Diese Herstellung ist mit grossen technischen Schwierigkeiten verbunden. Nun liegt der Kunstwerth eines Gegenstandes keineswegs in der Ueberwindung solcher Schwierigkeiten. Kunstvoll ist nicht gleichbedeutend mit schwer herstellbar, wie nur zu oft von Laien angenommen wird. Vielmehr ist es Aufgabe der Kunst, zur Darstellung ihrer Gedanken die einfachsten Wege zu suchen. Denn bei den technischen Vorbereitungen und Arbeiten bleibt stets etwas vom Geist und der Freiheit der ursprünglichen Absicht hängen. Je mehr es einer geistlosen Gewissenhaftigkeit bedarf, um ein Werk zu vollenden, desto trockener und unkünstlerischer wird es erscheinen. Der Schöpfung des Genius soll man nicht den Schweiss der Arbeit anmerken, es soll als mühelos geschaffen, als fertig geboren auf uns einwirken. Je mehr die Technik im Kunstwerk hervortritt, desto weniger hat es Anspruch auf den Namen eines solchen.

So ist denn auch der Farbendruck noch auf einer wenig über der Photographie stehenden Höhe, ein Ding, dem man das Uebergewicht der Maschine über den Menschengeist, das Unfreie, Gequälte nur zu deutlich ansieht. Gelingen ihm kleinere Bilder, namentlich Wiedergaben der Wasserfarben-Malerei wohl hin und wieder, so ist es doch nur in der Nachbildung bedeutend. Zu einer eigenen Kunstform ist er nur hinsichtlich der kleinen Zierblätter für den Speisetisch, für

Glückwünsche, für geschäftliche Reclame gelangt. Darum wird der Kunstsinnige nur mit grosser Vorsicht Farbendrucke zum Schmuck seines Zimmers wählen. An den Wänden hängende Photographien — ausser Porträts der Angehörigen oder Nachbildungen guter Kunstwerke — und Nachahmungen von Oelbildern in Farbendruck darf man bei dem jetzigen Stand namentlich der deutschen Technik wohl als Dinge bezeichnen, an welchen man erkennt, dass in dem Raume ein höher entwickelter Geschmack nicht heimisch ist.

Anders steht es mit dem Holzschnitt. Zwar ist dessen vorzugsweise gepflegte Aufgabe, dem Buchdruck zu dienen. Denn da der Holzstock in gleicher Weise technisch verwerthet wird, wie die Lettern des Schriftsatzes, gestattet er allein, abgesehen von einigen ihm sich nähernden neuen Erfindungen, dass Bild und Text gleichzeitig gedruckt werden. Aber trotz seiner bequemen Verwendbarkeit und seiner daraus entstehenden Verwerthung auch für untergeordnete Zwecke hat der Holzschnitt sich zu einer hohen künstlerischen Entwicklung emporgeschwungen. Nicht nur die alten, in festen Linien nach Art der Federzeichnung markig den gewählten Gegenstand darstellender Blätter der Renaissancezeit und aus den Tagen der Wiederbelebung der deutschen Kunst in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts leistete Hervorragendes, sondern auch der moderne »Tonschnitt«, das Bestreben, auch im Holzschnitt nicht nur den Eindruck einer Zeichnung sondern eines in Schwarz abgetönten Gemäldes zu erzeugen, hat Kunstwerke hervorgebracht, die deshalb nicht unwürdiger sind, unter Glas und Rahmen unsere Zimmer zu schmücken, weil man sie für wenige Pfennige erwerben kann.

Wenn man nun schon sich entschlossen hat, ob man durch einen kräftigeren Griff in die Tasche sich eines Bildes, oder bei bescheideneren Mitteln eines Stiches oder dergleichen

zum Schmuck des Zimmers versichern wollte, dann bleibt immer noch die Wahl und die Qual, welches Stück man aus der Fluth des Angebotenen herausgreifen solle.

Ich denke, der entscheidende Gesichtspunkt soll hierbei sein: Man wähle den Gegenstand, von welchem man glaubt, dass er dauernd unsere Aufmerksamkeit fesseln werde, an dem wir dauernd Freude haben. Welcher Art ein solcher sein muss, das hängt nun ganz von der Person des Käufers ab. Ist dieser ein Mensch ohne Tiefe, ohne eigentliches Geistesleben, so wird das Flacheste für ihn genügen, ja es wird nur dieses seine Theilnahme erwecken. Denn das Bedeutende fordert Sammlung und Frische der Auffassung. Somit wird der weltkundige Besucher aus den Bildern an den Wänden einen Einblick in das Wesen seiner Wirthe sich verschaffen können. Er wird bald verstehen lernen, welche Bilder als von fremder Hand geschenkt oder schandenhalber ohne eigentlichen Antheil gekauft sind und an welchen eigentlich das Herz der Besitzer hängt. Er wird sich seine eigenen Gedanken machen, wenn er die Wände mit läppischen, süsslichen Genrebildern oder Dingen bedeckt findet, die mit dem Beschauer in gar keinem geistigen Zusammenhang stehen, also zuzufällig erworben wurden, wenn etwa künstlerisch unbedeutende Bilder uns gleichgültiger Schlachten bei Nichtsoldaten, wenn Seestürme bei Landratten und dergleichen hängen. Und er wird sich freuen, das Ernste und Gute gewürdigt, als einen Theil des wenn auch nur in geistigen Besitz genommenen Hausrathes zu finden.

Bei der Wahl hüte man sich daher vor dem, was zuerst besticht. Denn es ist zumeist nicht das eigentlich Treffliche, was uns sofort gefangen nimmt, sondern das modisch Einschmeichelnde. Dies verliert aber zuerst wieder seinen Werth, fällt uns daher zuerst lästig. Denn ein Bild kann man schon seiner Kosten wegen nicht ablegen, wie ein Kleid, sobald es veraltet ist.

Bei jedem Bilde, welches lebende Wesen darstellt, frage

man sich, ob man geneigt sei, dieselben auf die Dauer vor sich zu sehen. Ein Ritter, der mit dem Schwerte ausholend, den Gegner bedroht, mag sehr gefallen, als eine packende Darstellung augenblicklicher Leidenschaft. Er mag in einer Galerie, wo man ihn ab und zu bewundert, oder auch nur in einem Raume mit vielen Bildern, wo die Achtsamkeit weniger auf ihn fällt, sehr am Platze sein. Aber sein Leben lang den Ritter ausholen und nie ihn zuschlagen zu sehen, kann einem sehr langweilig werden.

Ein gutes Genrebild heiteren Inhaltes kann gewiss eine hervorragende Kunstleistung sein. Es mag erheiternd und zur Betrachtung anregend wirken. Aber der beste Witz leidet unter jahrelanger Wiederholung. Es ist mithin gefährlich, ein solches Bild zu kaufen, wenn man es für einen täglich zu bewohnenden Raum bestimmen will. Anders ist es mit einer Darstellung des Ernstes im modernen Leben, mit einer wahrheitlichen Schilderung der guten oder bösen Seiten desselben, die uns eine Mahnung oder ein Trost zu sein vermögen.

Das Beste dürfte sein, ein Bild zu wählen, in welchem keine Handlung zum Ausdruck gebracht ist. Selbst für den im Glauben weniger Eifrigen, für den Protestanten, sind daher die Heiligenbilder der älteren Meister, ein sehr erwünschter Zimmerschmuck. Da herrscht eine stille Abgeschlossenheit, ein vornehmes Maasshalten, eine innere Ruhe, auf der das Auge gern verweilt. Der unbefangen innige Glaube, die heitere Lust, die tiefsten Gedanken in schönster, menschlich edler Form darzustellen, geben den Bildern der alten Italiener und Deutschen eine wohlthuende Stimmung, wie sie nur die plastischen Gestalten der Griechen wieder besitzen. Aber auch die Künstler von heute bemühen sich, in diesem Sinne zu wirken. Wenn es ihnen gleich nur zu oft an der Ursprünglichkeit, der inneren Einfachheit des Empfindens mangelt, um im religiösen Bilde mit den Alten wetteifern zu können, so hat die Geschichte und die Begeisterung für das Hohe und Ergreifende innerhalb

der sinnlich wahrnehmbaren Welt sie doch zu bemerkenswerthen Schöpfungen emporgeführt.

Man könnte die Landschaft das religiöse Bild der Neuzeit nennen. Wie Viele in der Schöpfung, in der unendlich mannichfaltig waltenden Natur die schönste Offenbarung des Göttlichen erblicken, wie sie im Abendroth und im Rollen des Gewitters, im Weben und Rauschen des Waldes und im Dufte der Wiesen den Geist des Höchsten am lebhaftesten zu empfinden vermeinen, so suchen auch unsere Landschaftsmaler die Natur in ihrer Wirklichkeit, nicht mehr als Neuschöpfer, wie in der alten Kunst, sondern als glühende Verehrer der in ihr liegenden Offenbarungen, wieder zu geben und somit jene Stimmungen zu erzeugen, welche in der Natur den modernen Menschen so mächtig ergreifen. Die Natur in ihrer Grösse, Mannichfaltigkeit wahr uns in's Zimmer zu überführen, von der Gluth der Sonne, der Stille und Märchenhaftigkeit der Nebellandschaft, der Grossartigkeit des Gewitterhimmels ein Stück in das Zimmer, zu dauerndem Angedenken an die Gewalt der Schöpfung, zu übertragen, ist gewiss ein echt künstlerisches Thun.

Das Blumenbild, das Thierbild, alle Darstellungen einer still waltenden Natur, in ihrer Vielgestaltigkeit, einfacher anspruchsloser Vorgänge, die aber deswegen, weil sie alltäglich sind, ebenso wenig unbedeutend zu sein brauchen, wie es ein Sonnenaufgang ist — alles dies harmlos Ernste, heiter Grosse wird der ruhigen, gleichmässigen Stimmung unserer Wohnzimmer entsprechen, wird uns in den Tagen der lauten Freude sowenig, wie in den Tagen der Trauer und des Schmerzes lästig werden.

Diese Vorschläge mögen für manchen Hausstand das Richtige treffen, machen darum aber keineswegs den Anspruch, für Jeden massgebend zu sein. Am wenigsten sind sie es für den, dem die Kunst schon Auge und Herz geöffnet hat, der im Kunstwerk nach der Meisterhand, nach der Erfüllung der

gestellten geistigen Aufgabe fragt, bei dem das Wie? der Schilderung einen Theil, vielleicht sogar den grösseren Theil des Geniessens neben dem Was? bildet. Der sieht mit innerer Heiterkeit selbst die Darstellung der ernstesten Dinge und prüft das Heitere mit ernstem Sinn auf seinen künstlerischen Werth. Die Wahrheit und in ihr die Schönheit suchend, sieht er in den Gegenständen nur die äussere Form, die ihm wohl die Sinne bewegt, ohne sie in ihren Tiefen erschüttern zu können. Ihm ist das Furchtbare kein Schreckniss, weil es verklärt ist durch die Kunst, weil er im Kunstwerke den schaffenden Meister, nicht nur die geschaffene Handlung sieht und weil der erstere als Mittelsmann ihn darüber völlig in's Klare setzt, dass er es nicht mit wirklichen Vorgängen, sondern mit dichterischen Erzeugnissen zu thun hat. So kann selbst die völlig wahre Darstellung des Todes erhebend, beruhigend wirken.

Ehe von der Besprechung der Bilder geschieden werden soll, scheint es nöthig, auch darüber einige Worte zu verlieren, wie dieselben aufzuhängen sind.

Das Oelbild hat durch den Firniss, der Kupferstich durch die auf ihm befindliche Glasplatte die Eigenschaft, dass sie glänzen. Es ist also vor Allem darauf zu achten, dass man von den wichtigsten Plätzen des Zimmers das Bild geniessen kann, ohne durch Wiederspiegelungen des Lichtes (Reflexe) gestört zu werden. Man wird dies am besten erreichen, wenn man die Bilder an die zu den Fenstern in rechtem Winkel stehenden Wände hängt. Selten wird an der den Fenstern gegenüberliegenden Wand, wohl nie an der Fensterwand ein guter Platz zu finden sein. Jedoch kann man dadurch, dass man die Bilder leicht nach vorn überhängen lässt, oft die lästigen Streiflichter vermeiden.

Ein vielfach vorkommender Fehler ist, dass die Bilder

zu hoch gehängt werden. Von Rechtswegen sollte bei den meisten Bildern das Auge sich etwa in der Höhe des unteren Drittels befinden. Dies wird nun, namentlich bei grösseren Gemälden und in einer stark mit Geräthen besetzten Stube schwer zu erreichen sein. Nie aber soll das Bild so hoch gehängt werden, dass es dem die Einzelheiten prüfenden Auge ganz entrückt ist.

Das Bild bedarf eines Rahmens, der es von der übrigen Welt trennt und in sich zusammenhält. Als solcher genügen nicht nur die vier Leisten, in welchen die Bildfläche eingesetzt ist, sondern über diese hinaus fordert es eine ruhige Wandfläche, von der es sich bedeutend und wirkungsvoll abhebt. Diese muss einen Farbenton haben, der das Bild nicht stört, der namentlich demselbem nicht an Leuchtkraft nahe kommt oder es gar übertrifft. Selbst das sonst so beliebte tiefe Pompejanisch Roth ist für viele, fein im Ton gehaltene Bilder zu mächtig; wer also gute Gemälde besitzt, muss doppelt vorsichtig in der Wahl des Wandtones sein.

Die Kupferstiche fordern weniger Vorsicht. Der breite, sie umgebende weisse Papierrand trennt die Bildfläche genügend von der Wand.

Aehnlich wirkt in vielen Fällen der Goldrahmen, welcher an unseren Gemälden fast unerlässlich erscheint. Das Gold hat nämlich die schöne Eigenschaft sich mit fast allen Farben zu vertragen und die Töne dahei kräftig von einander zu halten. Man vermeide aber die zu glänzende Vergoldung der Rahmen, namentlich breite Flächen, auf welchen das Licht sich in glänzenden Streifen bricht. Diese können die Farben des Bildes selbst beeinträchtigen. Ein zu schöner Rahmen um ein minderwerthiges Bild ist ein böses Merkmal des Ungeschmackes.

Der Laie begreift schwer, wie sehr die Farben von einander abhängig sind, wie stark ein Ton den anderen beeinflusst, wie ein Gegenstand dunkel erscheinen kann obgleich er

hell ist, nur weil er auf hellerem Hintergrund steht. Ein Beispiel aus dem Leben hierfür: Die dürren Aeste eines Baumes erscheinen gegen den Himmel gesehen als völlig schwarz. In scharfem, entschiedenem Umriss trennen sich ihre feinen Linien von der breiten Lichtmasse. Der Stamm aber, hinter dem wir etwa eine dunkle Bergwand sehen, erscheint dem Auge lichtgrau, ja er leuchtet vielleicht in kräftigen Tönen: und doch haben Stamm und Aeste e i n e Farbe, sind diese eben so hellgrau wie jener: nur durch den Einfluss des Hintergrundes erscheinen sie durchaus verschiedenartig beleuchtet, dunkel auf heller, hell auf dunkler Fläche.

Es ist nicht eben ein grosses Kunststück für einen Maler, den wolkenlosen Himmel eines sonnenklaren Tages ohne Blau zu malen. Wenn er in der Landschaft kräftige rothe und gelbe Lichter aufsetzen kann, erhält das Grau von selbst einen blauen Schein, wie denn am «blauen Himmel» manches deutschen schwülen Sommertages von wirklichem Blau herzlich wenig zu merken ist.

So beansprucht denn auch das fertige Bild des Künstlers sorgsame Beschützung vor ungeeigneten Beeinflussungen. Gelbe oder sonst farbige Gardinen, ein sehr stark gebohnter, glänzender Fussboden, welcher die einfallende Sonne in braunen Reflexen nach oben wiederstrahlt, und Anderes können manchem Kunstwerk die schwerste Schädigung bringen.

Und es muss wiederholt betont werden: Kein Mensch ist so reich, dass er ein Kunstwerk als etwas Nebensächliches missachtend in den Winkel hängen darf, wie niemand so hoch steht, um das Recht zu haben, einen Mitmenschen, irgend ein lebendes Wesen zu quälen. Auch in der Schöpfung von Menschenhand ist Leben. Wer es zerstört oder nur beleidigt, der erniedrigt sich selbst, er beweist, wie dort seine Unsittlichkeit, hier seine Unbildung, er verkündet seine eigene Schande.

Der Maler, der Kupferstecher und der Zeichner sind jedoch nicht die einzigen Berufenen, um unsere Zimmer zu schmücken. Mit Recht sehen wir den Bildhauer gern sich mit jenen vereinen. In unseren Zimmern ist zwar zumeist wenig Raum für grosse statuarische Werke. Büsten aber und Reliefs sind beliebte Zierrathe, und zwar finden wir die billigen Stoffe, den Gyps und das ihm verwandte »Stearin« hierbei bevorzugt. Noch gilt es als Regel, dass Werke der hohen Bildhauerkunst farblos gehalten sein müssten, noch gilt das todte und stumpfe Weiss des Gyps als das beste Mittel, den Mangel des karrarischen oder penthelischen Marmor zu ersetzen, in welchem Römer und Griechen einst ihre Werke schufen.

Aber es ist derselbe in Wirklichkeit nur ein trauriger Behelf. Der Marmor ist bis zu einem gewissen Grade durchsichtig, er hat ein zartes Korn und durch diese beiden Eigenschaften ein gewisses Leben. Zwar ist er namentlich in frischem, noch glänzend weissem Zustande gerade infolge seiner Durchsichtigkeit entschieden nicht geeignet, kräftige Linien darzustellen, sondern erscheint weichlich, so lange ihn nicht eine südlich kräftige Sonne bestrahlt, solange dieselbe nicht scharf umrissene Schatten bildet. Der Gyps aber entbehrt alles eigenen Reizes. Auch seine so übermässig vielseitige Verwendung ist eine Erfindung jenes Zeitalters, in welchem man in der Kunst der Alten und in der Farblosigkeit den einzigen Weg zur Schönheit zu erkennen glaubte, in der man das Farbenreiche als bunt, für bäurisch erklären zu dürfen meinte. So ist der Gypsguss kaum künstlerisch höher zu stellen, als die Photographie. Er ist nicht an sich von Werth, sondern weil er uns die lebendigste Vorstellung des Kunstwerkes wiedergiebt, nach dem er gebildet ist. Der Reichere sollte seinen Kunstsinn darin bethätigen, dass er sich Schöpfungen in edlerem Material anschaffe, als es der Gyps ist: den Marmor, sonstige Steinarten, die Bronce oder die gebrannten Erdarten, Stoffe, an welchen

sich die Künstlerhand in ungleich unmittelbarer Weise kund giebt als in den meist in leichtfertigster Weise aus abgebrauchten Formen fabrikmässig hergestellten Gypsen.

Der deutsche Mittelstand steht der Bildhauerei leider noch sehr fern. In Italien sind es wenigstens die Grabstätten, an welchen jeder, der es einigermassen vermag, das Andenken der geliebten Geschiedenen im Bilde fest zu halten bestrebt ist. Bei uns gilt ein Relief für ein Ding, das nur einem grossen Manne zu widmen angemessen sei. Und doch sind die Kosten eines Bildwerkes keineswegs so hoch, dass dieselben für ein Haus, in welchem ein behäbiger Wohlstand herrscht, nicht zu beschaffen wären.

Inzwischen behilft man sich bei uns zumeist mit den Büsten unserer Dichter und Tonkünstler, mit einigen allegorischen Reliefs — etwa dem »Tag« und der »Nacht« von Thorwaldsen — und mit mehr oder minder grossen Nachbildungen nach antiken Bildwerken: zumeist mit Dingen, die zu den Bewohnern des Zimmers in einem sehr oberflächlichen geistigen Zusammenhang stehen.

Ja, die Bildwerke sind sogar zumeist ein Gegenstand der Sorge. Denn in den Häusern, in welchen man die hellen Tapeten aufgegeben hat, wollen die Gypse gar nicht mehr an ihren alten Platz passen. Sie fallen als weisse Flecke auf, man ist froh, wenn das Alter, der Staub oder gar ein absichtlicher Aufguss von schwarzem Kaffee ihnen ihre alte Sauberkeit genommen und dafür einen in's Braun hinüberfallenden Ton gegeben hat. Die veränderte Stimmung in unseren Zimmern verdrängt also auch hier die einst unbegrenzte Vorliebe für alles Farblose.

Man hat daher begonnen in neuerer Zeit die plastischen Bildwerke zu färben, wie man denn auch nachgewiesen hat, dass die Alten ihre Statuen theilweise bemalt hatten. Das ist gewiss ein grosser künstlerischer Fortschritt und wenn auch bei weitem nicht alle Bemalungs-Versuche geglückt sind, so ist

doch der Umschwung schon jetzt vortheilhaft selbst für die Plastik zu merken.

Namentlich aber beginnt sich die allgemeine Theilnahme mehr der Kleinkunst zuzuwenden. Auch die Alten haben ihre Statuen nicht vom Markte mit in ihre Wohnräume genommen. Man muss sich sagen, dass etwa der Kopf des Jupiter von Otrikoli oder des Apollo von Belvedere in der ursprünglichen Grösse, welche weit über das menschliche Maass hinausgeht, in einen Wohnraum nicht hineinpasst. Denn zunächst soll der Mensch selbst in demselben das Bedeutendste sein, muss daher alles vermieden werden, was diesen beschränkt und verkleinert. So richtig es ist, Figuren, die auf hohem Sockel im Freien oder in Sälen von bedeutenden Verhältnissen stehen, grösser als das Leben darzustellen, da ihre weiträumige Umgebung schon dafür sorgt, dass sie dem Auge kleiner erscheinen, als sie wirklich sind, ebenso verkehrt ist es, die dort nöthigen Maase in das Wohnzimmer zu übertragen. Man überzeuge sich selbst: die im Freien stehende Figur, welche dem unbefangenen Beschauer etwa Lebensgrösse zu haben scheint, überragt die natürliche Länge des Menschen oft um die Hälfte und mehr; und der Gypsabguss über die Natur, welchen wir im Zimmer aufstellen, erscheint meist grösser, als die neben ihn gestellte Wirklichkeit. Wie ja Weiss auf dunklem Grund stets viel grösser erscheint, als ein dunkler Gegenstand auf weissem Grunde.

Darum ist der Zimmerschmuck in bescheidenen verkleinerten Verhältnissen, unter der natürlichen Grösse der dargestellten Gegenstände, zu halten.

Unter den Werken der Kleinbildhauerei spielten die in Bronze eine hervorragende Rolle. Der schöne, bald mehr ins Rothbraun, bald ins Graugrün spielende Ton dieser Werke der edle grüne Rost, der die älteren unter denselben nicht

verunstaltet, sondern ziert — das sind Farben, welche in den Rahmen jedes Raumes auf das Beste passen. Auch die Glockenspeise, das mehr mit Zink versetzte, gelbe, goldiger glänzende Messing, welches die deutsche Handelsunsitte »cuivre poli« nennt, ist als Wandschmuck nicht zu verachten.

Leider hat man sich bei uns noch wenig daran gewöhnt, Bronzebildwerke zu kaufen. Noch liefern die deutschen Werkstätten eine geringe Anzahl wirklich guter Erzeugnisse und vermögen mit jenen Frankreichs und selbst Italiens nicht zu wetteifern. Die Kennerschaft fehlt noch. Derselbe deutsche Bürger, der es für eine Beleidigung halten würde, wenn ihm Jemand eine Uhrkette aus Talmi-Gold schenken wollte, ahnt nicht, dass ein bronzirter Zinkguss eine noch viel erbärmlichere Nachbildung eines »ächten« Stoffes ist. Wenige geben sich bei uns die Mühe, sich in die Feinheiten eines Bildwerkes zu vertiefen. Der Gedanke, der Kunst des schaffenden Meisters auch im kleinen Erzeugnisse nachzugehen, ist nur bei Wenigen zu finden. Aber man vergleiche einerseits zwischen einer in Theilen aus der ungeschickt gearbeiteten Form gepressten, rohen, die beim Zusammensetzen entstandenen derben Näthe kaum verdeckenden Schleuderarbeit und andererseits einer gut geformten, in edlem Stoff vorsichtig gegossenen und von Künstlerhand überarbeiteten Bronze, deren feine, sammetartig weiche Haut die durchbildeten Einzelreize erst recht zur Geltung bringt. Wenige wissen, wie niedrig ihre Bildung im schönheitlichen Sinne für Jenen erscheint, der das Rohe, Formlose, Unächte auf ihren Tischen und an ihren Wänden, als zum Schmuck des Hauses bei ihnen für würdig erachtet, sieht.

Sehr reich an solchen Erzeugnissen der Klein-Plastik in Bronze war das Italien des 16. und 17. Jahrhunderts, auch Deutschland hat Meisterwerke ersten Ranges, namentlich im 16. Jahrhundert, geschaffen. Noch fehlt es auf unserem Markte an wirklich guten Nachbildungen derselben in einem ihrem künstlerischen Werthe entsprechenden Stoffe. Man wird wenig

wohlhabende französische Häuser finden, in welchen nicht einige Bronzen von wenigstens technischem Werthe aufgestellt sind, theils ältere, vererbte Arbeiten, theils neue Schöpfungen von Barbèdienne und anderen trefflichen Giessereien. Und bei uns?

Aber nicht in Bronze allein sind einem künstlerisch eingerichteten Zimmer entsprechende bildhauerische Gegenstände herstellbar. Die Kunsttöpferei schafft solche zu noch ungleich billigeren Preisen.

Zu dieser ist auch die Herstellung des Porzellans zu rechnen, jener aus Ostasien uns überkommenen Masse, welche sich durch feine Bildsamkeit, glänzende Glasur und die Fähigkeit, einer farbenreichen Bemalung als Untergrund zu dienen, vor den übrigen Gebieten der Töpferei auszeichnet.

Die Porzellanfiguren waren einst in den Zimmern unserer Vorfahren durchaus heimisch und zwar zuerst fast ausschliesslich bemalte. Wieder musste auch hier die Farbe dem modischen Weiss weichen. Nach und nach aber erschien selbst der Glanz der Glasur barbarisch und kam das dem Marmor und dem Alabaster verwandtere »Bisquit« in Aufnahme, das sich denn, trotz der auf ihm lastenden Missachtung seitens der sogenannten »Kunstverständigen« wenigstens in der Gunst der Frauen bis in unsere Zeit in Deutschland erhielt.

Aber schon vor zwanzig, dreissig Jahren kauften die Engländer und Franzosen in Deutschland die alten Porzellanfiguren zu hohen Preisen auf. Denn die Fabriken ihrer Heimath hatten nach dieser Richtung nie Gleichwerthiges geschaffen. Auch auf die Tassen und Kannen, die Prunkservice wurde mit Eifer Jagd gemacht. Wir belächelten die Käufer, indem wir uns freuten, aus der Modelaune der Fremden Nutzen zu ziehen und noch dazu den als »zopfig« erkannten alten Hausrath los zu werden. Man kann wohl sagen, dass in wenigen Jahrzehnten

fast alle Bürgerhäuser Deutschlands ihres ursprünglich wohl in keinem fehlenden Schmuckes an Porzellanfiguren durch Bruch, leichtfertige Zerstörung und Verkauf beraubt worden sind. Gewaltige Massen werthvoller Kunsterzeugnisse wurden für ein Spottgeld an das Ausland abgegeben.

Der »Porzellanschrank«, der heute nur noch im Hause des Kleinbürgers und Bauern den Schatz der Familie an feinem Geschirr, an Glas und Silber in prunkender Aufstellung bewahrt, war einst überall in Deutschland heimisch. Jetzt entbehren unsere Bürgerfamilien eines Besitzes, der längst aus der Wohnung der kleinen Beamten in das Boudoir der vornehmen Pariser und Londoner Damen übergegangen ist. Denn für diese erscheint heute »vieux Saxe« und »vieux Berlin« als so nothwendiges Erforderniss einer eleganten Einrichtung, als früher der Hausfrau ihr altes Porzellan zum wohlgeordneten Haushalt.

Heute hat der Handel der Antiquare mit guten alten Erzeugnissen der einst so hoch berühmten Fabriken von Meissen und Berlin, Wien und Ludwigsburg, Höchst und Nymphenburg schon aus Mangel an alter Waare eine allgemeine Beschränkung gefunden. Damit soll nicht gesagt sein, dass es nicht noch Porzellanfiguren in stattlicher Zahl bei uns gäbe; dieselben sind aber in der Hand der nun auch bei uns eifrig kaufenden Sammler, einiger vornehmer Familien, bei welchen die Achtung vor dem alten Besitz den Verkauf hintanhielt, und der öffentlichen Sammlungen, die sich seit etwa zehn Jahren bemühen, zu retten, was zu retten ist. Was einst verschleudert und fortgeworfen wurde, was man dem fremden Händler unter Lächeln über dessen komische Neigungen für veralteten Kram um Weniges hingab — beschädigte Gruppen, Darstellungen von verliebten Schäfern und Schäferinnen, von Hirten und Gärtnern, von Thieren und komischen Gestalten — dafür zahlen jezt die vom Staate bestellten Museumsleiter ohne Besinnen hunderte von Mark, um dem Gewerbe Vorbilder für neues Schaffen herbeizubringen.

Es ist also wohl der Mühe werth, sich im Hause dem in Deutschland einst so blühenden Gewerbe der Erzeugung von Porzellanfiguren wieder zuzuwenden. Man machte den älteren Werken desselben den Vorwurf, dass sie zu unbedeutende Dinge darstellen. Das Genrebild der heutigen Malerei hat aber ungefähr dieselben Darstellungsgebiete, nur mit dem Unterschied, dass die kleinen Figuren ungleich weniger Ansprüche an den Beschauer machen, als die verhältnissmässig grossen Bilder, dass sie daher ungleich berechtigter sind, als jene. Wohl hat man den Figürchen ihre koketten Stellungen, den Umstand vorgeworfen, dass sie einer «schlechten» Zeit angehören, jener des Rococo. Aber wir haben inzwischen gelernt, dass auch diese Zeit nicht ganz zu verwerfen ist, die Zeit, in welcher Friedrich der Grosse und Lessing, Maria Theresia und Haydn jung waren und dass nur Murrköpfe über den Philinen in der Kunst streng zu Gericht sitzen.

Wollte man diese Werke, diese verliebten oder besser gesagt liebelnden kleinen Gestalten in Lebensgrösse übertragen, so würden sie frech, verwerflich erscheinen. In ihrer Kleinheit stellen sie sich nicht als Werke jener grossen Kunst dar, die in jedem ihrer Erzeugnisse das ernste Streben nach Vollendung tragen sollen. Vielmehr sind sie ein reizvolles, neckisches Spielzeug, an dessen Zierlichkeit das Auge sich immer wieder auf's Neue gern ergötzt.

Was aber machen die jetzigen Leiter zahlreicher Porzellanfabriken? Auch sie wollen Vortreffliches schaffen. Sie wenden sich an unsere ersten Bildhauer, um ihnen das Recht abzukaufen, deren Statuen in Porzellan und im Kleinen nachzubilden. So ziehen sie die an der Grosskunst zum Ausdruck gelangten ernsten und umfassenden, schon an sich meist zu bedeutungsreichen, nicht unbefangen genug empfundenen Gedanken zu ihrem Kleinkram und ihrer Erzeugungsart im Dutzend herab, verderben das Bedeutende, indem sie es in unbedeutenden Verhältnissen geben. So eine tragische Muse, eine Dichter-

statue, eine Theaterfigur von drei Käse Höhe aber mit den Bewegungen eines auf die Fernwirkung berechneten Denkmals, dazu bemalt mit Farben, welche der Natur entsprechen, aber beim Glanz der Glasur mehr einer in Speck eingeriebenen Wirklichkeit gleichen, sind erheiternde Beweise der Geschmacklosigkeit unserer Zeit.

Man betrachte dagegen eine alte Figur, welche in der Farbe bescheiden, nur dekorativ wirkt, dem Material stets Rechnung trägt und man wird bald lernen, dass es nicht Modelaune und Thorheit war, welche die vornehme Welt dazu veranlasste, dem deutschen Bürgerhaus die alten Porzellanfiguren abzujagen.

Böhmische und thüringer Fabriken sind bemüht, neue, im Geist der Alten gehaltene Figuren zu schaffen: aber der geringe künstlerische Werth derselben lehrt erst recht Achtung vor dem, was im 18. Jahrhundert in diesem Gebiete in Deutschland geleistet wurde.

Neben dem Porzellan ist auch der Thon vielfach zur Herstellung von Figuren benutzt worden. Und zwar niemals schöner als durch die Griechen. Man hat namentlich bei dem Städtchen Tanagra in gewöhnlichem Thon gebrannte, auf der rothen Masse aber mit leichten Farben bemalte kleine Bildwerke gefunden, welche zu dem reizendsten Zimmerschmuck gehören und jetzt Jedermann in guten Nachahmungen zur Verfügung stehen. Die künstlerischen Grundsätze, nach welchen dieselben geschaffen sind, ähneln jenen der Porzellanfiguren: die Kleinheit der Ausführung verbietet die Darstellung ernster und bedeutungsvoller Dinge. Es ist wieder das kleine Leben des Hauses, welches in ausserordentlich lieblicher und feinsinniger Weise zur Anschauung gebracht wird.

Aber auch die Kunst von heute schafft in dem Sinne dieser Figuren, wenn gleich nur ganz vereinzelt, mit Geschick. Dieselbe bevorzugt die Glasurfarben, welche derber, entschiedener wirken, aber zumeist der Feinheit der bildhauerischen

Ausführung abträglich sind. Die Sucht, auf jeden Preis modern zu sein, das heisst dem Tagesgeschmack zu schmeicheln, ist es, welche zumeist das Entstehen tüchtiger Leistungen verhindert. Denn, was heute über den Werth gefällt, wird sicher in einigen Jahren unter den Werth als veraltet missachtet werden. Wer also vor dem Kaufe steht, der frage sich vor Allem: Willst du eine kurze Freude mit langem Aerger oder späterem Verlust bezahlen? Verneint er dies, so suche er nicht das Modische, sondern das Gute. Freilich dies zu finden, bedarf es eigenen Urtheils, für welches Gesetze nicht geschrieben sind und nie werden geschrieben werden.

Einst waren noch mancherlei figürliche Waaren auf dem Kunstmarkte. Das Elfenbein und der Buxbaum, Horn und Knochen und mancherlei audere Stoffe wurden mit Geschick und Verständniss zu künstlerischen Gebilden verarbeitet, die wir nur noch in den Museen zu finden gewöhnt sind.

Die Decke. Während es dem Miether unserer Wohnungen öfters frei steht, die Wände nach seinem Behagen zu schmücken und zu färben, wird ihm über die Decke selten dies Recht eingeräumt. In den meisten Fällen wird man sich daher mit dem begnügen müssen, was der Kunstsinn des Bauherren und der Stift des Architekten oder aber auch die Laune des Dekorationsmalers und des Stuckateurs geschaffen hat.

Die Decke besteht in den einfachen Häusern aus einer meist an beiden Seiten von einem Gesimsstreifen eingefassten Kehle und einer völlig glatten Fläche, an welcher höchstens eine Stuckrosette die Mitte andeutet. Ihr Grundton ist in diesem Falle fast immer das Weiss. Auf diesem sind mehr oder minder reiche und farbige Malereien angebracht.

Also wieder das Weiss! Frühere Jahrhunderte haben nicht daran gedacht, dass dies der geeignetste Ton für den

oberen Abschluss eines Wohnraumes sei, sondern liessen die Stoffe für sich sprechen, aus welchen die Decke gebildet war. In alten Häusern findet man wohl noch die im Mittelalter übliche Balken-Decke. Man scheute sich nicht, die mächtigen Baumstämme zu zeigen, welche von Mauer zu Mauer frei oder durch noch mächtigere Unterzüge gestützt lagen. Man gab den Balken durch Schnitzerei und eine derselben entsprechende Bemalung in leuchtenden Farben Leben und künstlerischen Schmuck und überzog mit diesem auch die Bretter, welche von Balken zu Balken eingeschoben waren.

Später, in der Renaissancezeit, erfand man künstlichere Formen. Man umkleidete die Balken mit zierlicher Tischlerarbeit, theilte die Zwischenräume in verschiedenartig geformte Felder ein und gestaltete nach und nach die ganze Decke in eine nach einheitlichem Plane wohlgeordnete, abwechslungsreiche Kunstschöpfung um, welche seiner Zeit als hervorragendster Schmuck des guten Bürgerhauses, wie des fürstlichen Schlosses galt. Man verschmähte nicht, die Decke mit verschieden gefärbten Holzarten, ja mit Elfenbein auszulegen, die einzelnen Felder (Kasetten) auf das Reichste zu profiliren, die Kreuzungspunkte der Balken durch geschnitzte Knöpfe auszuzeichnen und versagte sich auch den Reiz kräftiger Färbung, selbst der Vergoldung nicht. Das tiefe Braun des Eichenholzes aber, welches durch Beizung noch gesteigert und verschönert wurde, blieb der Grundton der Decken. So schön aber diese auch waren, so stolz ihre Schöpfer auf sie gewesen sein mochten, ihren klassisch gebildeten Enkeln behagten sie nicht. Noch begegnet es dem, alte Häuser umbauenden Architekten oft, dass er über einer glatten Stuckdecke die alten prächtigen Arbeiten völlig wohlerhalten vorfindet. Des guten Alten satt, aus Unverständniss hatte man einfach eine Bretterlage an die Balken genagelt und diese verputzt. So hatte man erreicht, dass das Zimmer »licht und freundlich« aussah. Denn die Zeit und der Rauch der Lampe hatte das alte Holz-

werk kräftig gebräunt, es noch tiefer gefärbt, als es ursprünglich beabsichtigt gewesen war.

Anders war es dort ergangen, wo die Decken gewölbt wurden. Hier ergab sich das Weiss als natürliche Farbe des die Wölbsteine verbergenden Kalkputzes. An den Wölbungen aber bildete sich zunächst die Kunst der Stuckateure aus, die nach dem dreissigjährigen Kriege in hellen Haufen von Oberitalien aus nach Deutschland eindrangen. Ihre Kunst bestand darin, mit flotter Hand Ornamente in frischem an die Decke befestigtem Gyps zu modelliren, oder solche, nachdem sie aus Formen gegossen waren, geschickt am Gewölbe anzubringen. Im Anfang konnte man sich nicht genug thun am Reichthum der Formen. Blumengewinde und aufgerollte Gesimse, menschliche und groteske Gestalten traten oft bis zu voller Rundung vor die Flächen hervor und ersetzten so durch die Tiefe der Schattenwirkung den meist verschmähten Reiz der Farbe Aber nach und nach verlief sich der Gestaltungsdrang, die Formen wurden flacher und einfacher, die Meisterhand des Modellirers verschwand, die handwerksmässige Verwendung von allerhand Schablonenwerk trat in den Vordergrund.

Die Decken, welche in besser eingerichteten Häusern jetzt angebracht werden, zeigen zumeist eine Mischung der beiden alten Schmuckarten, nämlich die in bescheidenem Profil ausgeführten Kasetteneintheilungen der Balkendecke, jedoch in einer handwerksmässigen Ausführung in Stuck und in einer Färbung in matten, unentschiedenen Tönen: also von Allem etwas, doch nichts recht, ganz entsprechend dem Zweck des Gebäudes, das nicht dem Geschmacke eines Besitzers durchaus gemäss, sondern jeder möglichen Art von Miether entsprechend sein soll. Mit dem Vorhandenen wird der Miether sich meist zufrieden geben müssen.

Im Allgemeinen gilt mit Recht bei den Architekten die Regel, dass die tiefen Farben an den unteren Theilen der Wand,

die hellen Farben dagegen nach oben zu überwiegen haben. Denn es erscheint das Dunkele schwerer, wuchtiger und kann daher leicht, wenn es an der Decke auftritt, lastend wirken. Aber wer erinnerte sich nicht gern des malerischen Eindruckes eines recht «verräucherten» Raumes, eines Bauernzimmers mit Holzdecke, bei welchem man wohl die Wände alljährlich weisst, nicht aber die Holzdecke, an der der Kalkanstrich nicht recht haften will. Allerdings ist ein solcher Raum keineswegs »elegant«. Die Decke erscheint so niedrig, dass man sie mit der Hand greifen zu können glaubt, die Wirkung ist eine etwas drückende. Aber der Raum ist so gemüthlich, wie die enge Höhle, die wir uns einst als Kinder zum lieben Versteck aus altem Gerümpel bauten, wie die Laube, in der wir den ersten Traum der Liebe durchwachten; der deutsche Student sucht solche «Löcher», um sie mit der Fröhlichkeit seiner Gelage ganz erfüllen zu können, die «kleinste Hütte» spielt eine Rolle im Sehnen der deutschen Jungfrau. Wie ein Streben ins Weite giebt es ein solches ins Enge, Abgeschlossene. Und wer nach solchem für seine Zimmer sucht, der wird vor Allem auch daran denken müssen, wie er den Raum nach oben stark und entschieden abschliesse, der wird vielleicht auf den bisher ganz unerhört erscheinenden Gedanken kommen, die Erfahrungen aus den verräucherten Zimmern auf sein modisches Gemach zu übertragen und die Decke dunkler als die Wände zu halten, selbst wenn sie nicht getäfelt ist, wenn sie nicht durch das gebeizte Eichenholz ihre Färbung erhielt.

Vorsicht wird bei solchem Versuche nöthig sein. Aber der Erfolg dürfte Manchen überraschen, der über den Gedanken lächelt, dass eine tiefbraun gemalte Decke über heller Wand unter Umständen einmal einer hellen vorzuziehen sei.

Der Fussboden unserer deutschen Zimmer ist fast ausnahmslos aus Holz gebildet. Wir verschmähen es auch

in unseren bürgerlichen Häusern nicht, dieses Material dem Auge des Beschauers darzubieten. Es entspricht am meisten den Bedürfnissen, welche unsere Witterungsverhältnisse erzeugten. Ein schlechter Wärmeleiter, wird es nicht leicht so kalt, wie das Estrich, das Steinpflaster, es hilft die Wärme des geheizten Raumes fest zu halten. In den einfacher eingerichteten Häusern ist das weiche Holz in durch ein Bindemittel und durch Zusammentreiben mittelst Keilen und Nägeln hergestellten Dielen zumeist angewendet. Der Riemenfussboden aus schmalen und kurzen Bohlenstücken, die meist in gradförmig aneinander gefügten Reihen auf den Balken und dem über diese genagelten Blindboden aus weichem Holz ruhen, bilden eine höhere Stufe der Ausbildung; das Parquet in gemusterten Tafeln die weitere Vollendung. Der Stolz des kleinbürgerlichen Hauses in den Tagen unserer Mütter war der sorgfältig gestreute Sand auf blendend weiss gescheuerter Diele. Leise unter den Tritten knirschend, verrieth er dem Auf- und Abwandelnden ununterbrochen die sorgende Hand, welche selbst den Boden zu bereiten nicht versäumt hatte. Dem Weiss der Einrichtung entsprach die Farblosigkeit des Bodens.

Heute ist der Sand aus den städtischen Wohnzimmern in die Bauernhäuser und in die Schenkstuben verdrängt. Die Aerzte wendeten sich gegen den durch ihn erzeugten Staub, der Geschmack richtete sich gegen die ihm nothwendig zustehende Alleinherrschaft auf den von ihm belegten Boden. Eine mit Sand bestreute Dielung verträgt keinen Teppich. Wie dieser in Deutschland heimisch zu werden begann, musste der Boden überall frei von Dingen sein, die der Schuh des Wandelnden von einer Stelle zur anderen trug.

Der Teppich aber ist eine Neuerung in unseren Stuben. Europa hat die Erzeugung desselben erst vom Orient erlernt. In Deutschland war seine Herstellung nie in grösserem Umfange heimisch, wenigstens nicht die der Bodenteppiche. Man

verwendete ihn mehr als Beleg für Tische, als Wandschmuck und gestaltete ihn demgemäss aus. Nie befreite er sich in seinen Mustern, seinen Farben ganz von dem Einflusse des fernen Osten, nie war die Einfuhr von dort völlig unterbrochen Selbst in der Zeit höchster Prachtentfaltung in Deutschland, während des Borockstiles, spielte der Teppich keine Rolle. Heute fehlt er kaum in einem besseren Wohnzimmer, heute ist er ein wichtiger Bestandtheil unserer Einrichtungen, heute beherrscht er den ganzen Fussboden, obgleich es nur bei unseren reicheren Häusern Sitte ist, die ganzen Zimmer mit Teppichen zu belegen, diese vielmehr zumeist aus unter die Sitzplätze gelegten rechtwinkeligen Einzelstücken bestehen.

Mithin bleibt der Holzboden sichtbar. Aber das Weiss der gescheuerten Diele ist zumeist dem Braun oder Grau eines Oelfarbenanstriches gewichen, welcher es ermöglicht, den Boden leichter zu reinigen und länger reinlich zu erhalten. Die Farbe wird zumeist kunstlos über die ganze Bodenfläche gleichmässig aufgetragen, selten zu Mustern verwendet. Diese ahmen dann zumeist Einlagen in verschiedenen Holzfarben nach, mithin eine Ausführungsart des Fussbodens, welche als die Schönere, Vornehmere anerkannt wird.

Und mit Recht! Das »Parquet« ist schon um deswillen ein besserer Bodenbelag, da durch die Verschränkung kleinerer Bretttheile das Entstehen so starker Fugen wie sie an den Dielen kaum zu vermeiden sind, verhindert wird; aber auch deswegen, weil es die Gelegenheit zu künstlerischer Gestaltung des Bodens bietet.

Dieser ist dazu da, mit Füssen getreten zu werden. Dies ist der Grundgedanke, welcher seinen Schmuck zu beherrschen hat. Mehr noch als irgend wo anders muss daher bei seiner Ausstattung alles allzu Anspruchsvolle, Bedeutungsreiche vermieden werden. Denn immer aufs Neue muss betont werden, dass es Sache des guten Geschmackes ist, Kunstwerke nicht der Misshandlung auszusetzen, dass niemand so

reich und kein Raum so vornehm ist, um das Edle zu falschem Zwecke sorglos verwenden zu können.

Es giebt freilich Beispiele für diesen künstlerischen Irrthum. Wer schritt nicht schon mit Widerwillen über die sorgfältig ausgeführten Grabplatten alter Bischöfe und Grundherren in unseren Kirchen. Es war eine verkehrte Auffassung der Demuth, dass das Mittelalter es liebte, das Angesicht seiner Besten den schweren Stiefeln jedes Tölpels preis zu geben. Im Dome zu Siena sind grossartige Zeichnungen, Figurenbilder reichster Art in den Marmorfussboden eingegraben, Meisterwerke der Blüthezeit italienischer Kunst, bei welchen Alles zum Genuss einladet, abgesehen davon, dass sie als Fussboden benutzt worden sind. Man muss mitten in die Bilder hineintreten um sie näher betrachten zu können, man möchte am liebsten auf eine Leiter steigen um einen Gesammtüberblick zu erlangen und man dankt es der Vorsicht der Kirchenverwaltung, die einen freilich ganz unscheinbaren Brettbelag zum Schutz der Kunstwerke über dieselben ausbreitete, Nachbildungen derselben aber an den Wänden der benachbarten Bauhütte aufhing, wo man sie in Gemächlichkeit bewundern kann.

Also gilt auch hier der Spruch hinsichtlich der künstlerischen Ausstattung, dass allzuviel ungesund sei. Jedes Ding fordert seine besondere Schmuckweise, welche in erster Linie durch den Zweck bedingt wird.

Das Richtige für den Fussboden ist das Flachmuster. Seien es nun die einfachen grätenartigen Linien des Riemenparquets, seien es reichere Vertäfelungen in geradliniger oder selbst in geschwungenen Formen, immer mögen sie einer Aneinanderreihung von Flächen gleichen, in welcher es kein Hoch und Niedrig, kein Vorn und Hinten giebt, wie dies etwa das Gemälde oder die Zeichnung bildlich erzeugt. So ist z. B. ein wegen seiner Einfachheit oft verwendetes, aus verschobenen Rechtecken in drei Holzfarben gebildetes Muster

zu verwerfen, welches den Eindruck erweckt, als wandele man auf den Spitzen von übereck gestellten Würfeln. Damit ist aber der reichen Gestaltung des Parquets keineswegs ein Hinderniss bereitet. Die Friese längs der Wände, die Rosetten in der Mitte, die Fläche zwischen beiden können auf das zierlichste in Flachornament gegliedert, der Wechsel der Hölzer, ihrer Färbung, Biegung etc. kann aufs reichste durchgeführt, fremde Stoffe zwischendurch verwendet werden, so dass der Boden zugleich seinem besonderen Zwecke gemäss, als auch auf das kostbarste geschmückt sein kann. Denn es ist dem reichen Manne nicht zu verargen, wenn er in die Einlagen Messing, Blei, ja Silber verwendet, Elfenbein oder edle Steinsorten zwischen die zierlich ausgesägten Holzgliederungen anbringt, wie dies das vornehme Geschlecht der Grafen von Schönborn an seinen prächtigen Schlössern zu Würzburg und Pommersfelden im vorigen Jahrhundert in der ausgiebigsten Weise that. Die so entstandenen Parquets und verwandte in zahlreichen anderen Schlössern werden durch die Pracht ihrer Stoffe und in der Meisterschaft ihrer Ausführung das kunstverständige Auge entzücken, weil es reine Linienspiele sind, weil ihnen kein fremder, bedeutungsreicher Gedanke inne wohnt, weil sie vollkommen zweckgemäss gestaltet sind, während selbst die plumpeste Nachbildung z. B. menschlicher Wesen den schreitenten Fuss stocken macht und mit dem Wachsen in der Kunst solcher Erzeugnisse auch die peinigende Unzweckmässigkeit derselben sich vergrössert.

Ganz gleiche Grundsätze müssen bei den in anderen Stoffen hergestellten Fussböden gelten. Die prunkenden Kirchen der frühchristlichen Zeit mit ihren bunten Marmorplatten, die mit Ornament bemalten Fliessen der italienischen Renaissance, der Mauren und Spanier geben, neben vielen Anderem, beste Beispiele eines in seinem Reichthum berechtigten Fussbodenbelages, ja mir will die Abneigung Vieler vor der angeblich allzugrossen Pracht der Marmorfussböden manches späteren

italienischen Gotteshauses, z. B. von S. Martino, der herrlich oberhalb Neapels gelegenen Klosterkirche, als eine unberechtigte erscheinen.

Nun aber zur Nutzanwendung, welche für unser Bürgerhaus aus diesen Beispielen zu ziehen ist. Hier wird man ja nicht allzu oft in die Verlegenheit kommen, mit überreichen Stoffen zu prunken. Die Gefahr, hierin zu viel zu thun, ist gering. Und doch wird gerade mit dem Fussbodenbelag so viel gegen den guten Geschmack gesündigt.

Sehen wir die Mehrzahl der Teppiche an, welche über unsere schlicht gemalten Dielen, unsere einfarbigen Parquets gelegt werden! Beim Durchwandern unserer Ausstellungen wird uns bestätigt, was wir aus den Zimmern unserer Bürger ersehen haben: die beliebtesten Muster sind noch heute solche, welche nach Art des Oelgemäldes, des Stilllebens, grosse Blumenstäusse oder ein ganzes Beet in seiner Oberansicht nachbilden wollen, als sei es für feinsinnige Leute ein besonderes Vergnügen, auf Rosen im einfachsten Sinne des Wortes zu wandeln, als werde nicht jeder Verständige einen Umweg machen, ehe er über Blumenbeete hinschreitet. Die einzige Entschuldigung für die Geschmacklosigkeit dieser Teppiche liegt darin, dass der Zweck, die Natur bildartig darzustellen, durch sie nur so unvollkommen erreicht wird, dass Unaufmerksame die künstlerische Absicht nicht alsbald erkennen: ein schwacher Trost für den Besitzer des Teppichs, dass dieser so schlecht gemacht sei, dass seine Geschmacklosigkeit nicht alsbald augenfällig werde.

Aber die Blumenteppiche mit ihren schweren Farben, ihren »klatschigen« Blumen, sind noch lange nicht das Thörichtste, womit die Fabrikation uns bescheert hat. Schlimmer sind die Pferde, Hunde und Katzen, die Reiter, die Jagdstücke, welche auf dem Teppich bildartig erscheinen. Da liegt das theure Ding unter Sopha und Tisch. Ein Sophabein deckt den Kopf des Reiters, der Tisch steht gerade über dem Rachen des Löwen, unter der Fussbank gucken die Hundeschwänze hervor.

Kann es etwas Lächerlicheres geben? Entweder ist das Bild zu schlecht, seines Platzes nicht würdig, oder es ist des Betrachtens werth: dann fort mit Tisch und Stuhl, welche es zerstören! Das ist so einfach, diese Anschauung ist schon so hundertfach öffentlich ausgesprochen, dass es fast bedenklich erscheint, sie nochmals zu wiederholen: aber ein wie kleiner Bruchtheil unseres Volkes hat die Mahnungen derselben bisher gehört, oder gar beherzigt!

Die orientalischen Teppiche wurden bereits als vorbildlich für gute Flächendekoration genannt. Sie erfüllen in jeder Beziehung praktisch wie künstlerisch auf das Beste ihren Zweck. Es ist ihr Muster nichts wie ein fein empfundenes Linienspiel. Vielleicht findet man in den Formen hier und da Anlehnungen an lebende Wesen, an Vögel, ja auch an Menschen. Aber dann sind sie streng stilisirt, eben nur Andeutungen, nicht Nachbildungen des Lebens. Räumlich klein und bildlich unscheinbar, locken sie das Auge nicht auf sich, sondern beschäftigen es nur auf einige Zeit, wenn es ihnen zufällig begegnet. Ja selbst die den Pflanzen entlehnten Formen sind völlig der Entstehungsart des Teppichs entsprechend umgestaltet. Dieser wird bekanntlich aus einzelnen Wollfäden gebildet, welche in die Kettenfäden eingeknüpft sind. Es macht jeder Faden für sich eine Masse aus, die ganze Fläche scheint wie aus kleinen Vierecken zusammengesetzt, in welchen zwar eine Kurve ungefähr hergestellt werden kann, doch nie anders als durch mehr oder minder unbeholfene Abtreppungen. Jede Stickerin weiss es, wie schwer sich geschwungene Linien etwa im Kreuzstich, welcher dem geknüpften Teppich ähnlich ist, herstellen lassen. Die Orientalen haben nun ein viel zu feines Verständniss für das Schickliche in der Kunst, um sich Aufgaben zu stellen, welche von vornherein als unerfüllbar anerkannt werden müssen. Während unsere Stickerinnen eine Nase aus drei braunen Vierecken, jedes Auge aus einem schwarzen und den Mund aus zwei rothen

bilden zu können glauben und dem Beschauer dann die Mühe überlassen, die eckige Zeichnung sich als ein in Kreuzstich hergestelltes menschliches Gesicht zu erklären, geben die Perser den Blattverzierungen von vornherein nur gradlinige Begrenzungen, schaffen sie dem Stoffe entsprechende, ganz neue Formen, welche wieder nur entfernt an die ihnen zu Grunde liegenden Vorbilder erinnern. Sie beleben hiermit die Fläche, erreichen eine Zeichnung, welche kräftigem Farbenwechsel als Unterlage dient, halten sich aber streng innerhalb der Grenzen, die dem Fussbodenbelag verständiger Weise gegeben werden müssen. Und trotzdem sind ihre Teppiche so schön, so leuchtend und farbenreich, dass wir sie gleich einem für sich bestehenden und sehenswerthen Kunstwerk gern an unseren Wänden zur Zierde anbringen. Welch' verkehrte Welt: Die Bilder auf den Teppichen legen wir unter den Tisch und die Flachornamente hängen wir an die Wand!

Neben dem Teppich und dem Parquet wird der Belag unserer Fussboden vielfach durch Steine oder verwandte Stoffe bewirkt. In den Hausfluren und auf den Treppen wird man diese Gegenstände finden; neben den einfachen Mustern in bunten Steinen die verschiedenartigsten Nachbildungen derselben, welche unter nicht minder reich abwechselnden Namen marktläufig geworden sind. Unter dieselbe Art sind auch alle Platten aus gebrannter Erde, aus Cement und dergleichen zu rechnen, deren technische Eigenthümlichkeiten beim Bau zu berücksichtigen mehr Sache des Bauherrn und des Architekten als der Miether ist. Wichtiger im Sinne unserer Betrachtungen ist, dass auch hier der Grundzug des Flachmusters festgehalten und den trefflichen alten Vorbildern, welcher bereits Erwähnung geschah, in sachkundiger Weise Genüge gethan werde.

Das Fenster. Wenn ich mich gleich der Sünde schuldig mache, mancher deutschen Frau die Freude an den

empfindungsreichen Erzählungen aus der sogenannten grauen Vorzeit zu ergällen, so kann ich es doch nicht verheimlichen: In den Ritterburgen, wie im Bürgerhause des Mittelalters, der Renaissance, ja bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts gab es keine weissen Gardinen an den Fenstern.

Das wird mancher unter den häuslich Waltenden fast unglaublich erscheinen; denn wir sind doch Alle der Meinung, dass die Gardine erst die Wohnlichkeit des Zimmers vollendet, dass in den Tagen der grossen Wäsche mit dem zarten Weiss vor den Scheiben alle Traulichkeit aus unseren Zimmern weicht, dass es der Inbegriff aller Aermlichkeit für ein deutsches Haus ist, wenn es der Gardinen entbehren muss. Der kleinste Handwerker sucht doch wenigstens durch einen weissen Streifen sein Zimmer zu einem menschenwürdigen, vom Geist der Gastlichkeit durchwehten Raum umzuschaffen, die vorsichtige Gattin lässt das Haus ohne Gardinen womöglich gar nie sehen, damit niemand erkenne, dass es jene beiden unscheinbaren Tücher sind, durch welche sie uns zum grossen Theil das Heim heimisch macht, damit man die Mittel ihrer Lockungen, den geliebten Mann an's Zimmer zu fesseln, nicht errathe.

Und die stolzen Könige, die reichen Barone, die grossen Kaufherren früherer Zeit — Alle diese, ob sie gleich in Glanz und Fülle lebten, sie mussten der Freude entbehren, zu sehen, wie die Sonne sich in den Maschen des reinlichen Gewebes fängt, wie sie die zarten Blumen in breiten Schatten auf den Boden malt, wie die saubere Helligkeit das Zimmer erheitert! Sie hatten keine weissen Gardinen, weder im Festsaal, wo sie ja auch nach unserem Empfinden entbehrlich sind, noch im Wohnzimmer, zu dem sie uns doch als eines der ersten Erfordernisse erscheinen, soll der Raum wirklich zum Wohnen einladen.

Wie kam das? Wie ist es möglich, dass unsere Vorfahren einen Gebrauchsgegenstand erst so spät erfanden oder

verwendeten, den wir zum Schmuck unserer Gelasse fast für unentbehrlich halten?

Will man diese Frage beantworten, so muss man sich vor Allem darüber in Klarheit gebracht haben, aus welchen künstlerischen Gründen wir die Gardinen überhaupt verwenden, wie ihr Verhältniss zum Fenster sich eigentlich stellt.

Das Fenster hat einen doppelten Zweck: Der helle Tag soll durch dasselbe in's Zimmer hineinschauen und die Menschen wollen durch dasselbe in den hellen Tag hinausschauen.

Der erstere Zweck hat mit sich gebracht, dass unsere Fenster immer grösser geworden sind. Der Ruf des sterbenden Goethe »Mehr Licht!« drang in unsere Wohnhäuser. Das Fenster ist breiter und höher geworden, wie denn auch die Verhältnisse der Räume wuchsen. Und dieses Wachsen der Licht- und Luftspender hat gewiss einen wohlthätigen Einfluss auf unser Befinden ausgeübt. Es entspricht aber auch unserer ganzen Lebensanschauung, dass Klarheit die uns umgebenden Räume durchdringe, dass keine Ecke finster, dämmerig bleibe, sondern dass überall hin das Auge ungehindert streife. Macht doch das Licht erst die Körper schön, wie Goethe sagt.

Langsam hat sich diese Wandlung vom alten dämmerigen Hause zum neuen lichtreichen Bau vollzogen. Die Vorbedingungen zu derselben bildeten sich in unserem Vaterlande wohl zuerst in den alten Handelsstädten des Nordens aus. Denn diese haben zumeist die Eigenthümlichkeit, dass an ihren Strassen sich in dichter Folge langgestreckte aber schmale Grundstücke an einander drängen, die den Baumeister einestheils zu schmalem Giebelaufbau, andererseits dazu zwangen die Wände, mit der sich das Haus allein dem Lichte zuwendet, jene nach der Strasse und den bescheidenen Höfen, fast ganz in Fenster aufzulösen und nur schmale Stützen anzuordnen

Um die tiefen und daher in ihren hinteren Theilen dämmerigen Zimmer aufzuklären, um dem Geiste des freien Erforschens zu entsprechen, dem alles Düstere und die schweigende Nacht feind ist, um eine Helligkeit zu schaffen, welche den »Aufgeklärten« allein freundlich und gastlich erschien, wurden die Lichtspender ausgedehnt, suchte man nach den Mitteln, grosse Glasscheiben herstellen zu lernen, damit die Sprossen und Kreuze weniger dem Eindringen des sonnigen Tages entgegenständen. Es ist ein mächtiger Unterschied zwischen den kleinen Butzenscheibenfenstern des Renaissance-Hauses, des Schlosses, die, in grossen Zwischenräumen vertheilt, die mächtigen Mauermassen durchbrechen, ohne zu verhindern, dass der ganze Bau fest in sich abgeschlossen, wie eine Welt für sich erscheint, und den dicht an einander gedrängten Giebelfaçaden Hollands, die ganz Fenster sind, überall das Innere in Verbindung mit der Aussenwelt erkennen lassen. Nach und nach siegte das Licht völlig. Seit die Hugenotten und Holländer den Deutschen gelehrt hatten, die Städte in breiter Grundrissentwicklung nach neuem Plane anzulegen, die engen Gassen des Mittelalters zu verlassen und in weiterer Entfaltung der Häuser sich zu gefallen, seit das neue Berlin und Mannheim, Karlsruhe und Ansbach, Erlangen und das neue Dresden und sonst aller Orten geometrisch angeordnete Strassen entstanden, wurden die Häuser grossfenstrig und in allen Theilen ganz licht angelegt.

Aber bald empfand man, dass das Tageslicht im Zimmer doch auch seine Bedenken nach der künstlerischen Seite mit sich bringe, dass allzuviel Klarheit leicht zur Nüchternheit werde, dass auch im Dämmerlicht ein unerschöpflicher Reiz liege, dass auch der aufgeklärte und geistig auf der Erkenntniss begründete Mensch unter dessen Walten wohlig und heiter gestimmt werden könne.

Das grosse Fenster verband das Zimmer zu sehr mit der Aussenwelt, die Geschicklichkeit der Menschen, grosse, völlig durchsichtige Scheiben zu schaffen, durch diese die Grenze zwischen Zimmer und Aussenwelt für das Auge völlig zu verwischen, wuchs zu sehr, als dass nicht die künstlerische Abgeschlossenheit des Raumes zu schaden kommen musste.

Ich kenne ein sehr reich eingerichtetes Arbeitszimmer eines Grafen, dessen Fenster in den Wintergarten hineinschaut. Der Graf liebt seine Palmen und südlichen Blumen und wollte ihren Anblick nicht entbehren, doch auch nicht in der feuchten Wärme leben, welche jenen Bedingung des Gedeihens ist. So liess er denn sein Fenster zu den Maassen einer Thüre erweitern und mit einer grossen Scheibe abschliessen, einem jener Meisterwerke der Glasbläserei, welche wir jetzt vor Läden und dergleichen längst zu sehen gewöhnt sind. So hatte er den Eindruck, als sei er von seinem Winterhause nicht getrennt, als bedürfe es nur eines Schrittes, um von seinem Pult unter das Grün der breiten Blätter zu treten.

Aber als ich das Zimmer des Grafen nach längerer Zeit zum zweiten Mal betrat, fand ich, dass er das Fenster mit Oelfarben hatte bemalen, dass er Gewinde von Blumen auf demselben hatte anbringen lassen, durch welche man recht lebhaft an das Dasein der Glaswand erinnert wurde. Denn ihn selbst hatte es peinlich berührt, dass er so offen preisgegeben an seinem Pulte sitzen musste, dass scheinbar der Raum, in welchem er arbeitete, bis an's Ende des Gewächshauses reichte, dass es dem Gärtner freistehen musste, denselben scheinbar mit ihm zu theilen, dass er die Empfindung des Abgeschlossenseins nicht geniessen, jene Sammlung und Ruhe nicht finden konnte, die uns ein festumgrenzter, unsere Achtsamkeit nach keiner Seite erweckender Raum fassen lehrt.

Und dann noch ein zweiter, viel nüchternerer Grund: Unvorsichtige Diener und in das Geheimniss der unsichtbaren Trennung nicht eingeweihte Besucher waren wiederholt gegen

die Scheibe angerannt, ihre Köpfe und das Glas hatten beim Zusammenprall die unangenehmste Bekanntschaft gemacht.

Aber auch unsere gewöhnlichen grossen Fenster nehmen dem Raum die innere Ruhe, setzen ihn zu sehr in Beziehung mit der Aussenwelt. Das weiss jeder Lehrer, welcher Kinder in einem Raum unterrichten soll, in welchem dieselben die Vorgänge draussen beobachten können. Wie also die Fenster wuchsen, wie das Glas durchsichtiger, die Scheiben grösser wurden, musste auch ein Mittel gefunden werden, um die errungenen Vortheile zu bekämpfen und dies war die Gardine, welche demnach mehr ein Nothbehelf ist, als eine Nothwendigkeit.

Es galt jetzt den Raum vor unberufenen Blicken von aussen, vor der kalten Nüchternheit des Tageslichtes abzuschliessen, ohne doch die Freude an der Helligkeit zu zerstören und man kam daher auf den Gedanken, einen leichten durchsichtigen Stoff an das Fenster zu hängen, welcher die strengen architektonischen Linien desselben durch die tieferen Schatten in den breiten Falten mildert, ohne dem Eindringen des Lichtes ein ernstes Hinderniss zu bereiten und man wählte einen weissen Stoff, weil eben zu jener Zeit die Farblosigkeit als die höchste Offenbarung des Geschmackes erschien.

Die Abschliessung durch Vorhänge ist nicht überall die gleiche. Während wir in unseren Wohnzimmern, von welchen wir des Ausblickes ins Freie nicht gern entbehren wollen, einen breiten Zwischenraum zwischen den beiden Vorhängen lassen, gilt für den »Salon« der »Store« schon längst als das Vornehmste, jene faltenlos vor das Fenster ausgespannte Fläche aus feinem, weissem Stoffe, in welchem mit besonderer Sorgfalt ein gegen das Licht gesehen in etwas tieferem Tone sich abhebendes Muster eingewebt ist.

Also ist hier der Vortheil, welchen die grossen geschliffenen

Scheiben der Fenster ergaben, einfach beseitigt. Man kann durch dieselben weder von aussen noch von innen unbehindert sehen. Die Fortschritte des Gewerbes sind zwar dadurch anerkannt, dass man ihre Erzeugnisse in den vornehmen Wohnhausbau einführte, aber, als auf das künstlerische Empfinden unerquicklich wirkend, sind sie bald wieder beseitigt worden. Wozu schafft man sich für theures Geld grosse, krystallhelle Gläser an, wenn man ihre Wirkung durch die engen Maschen des Tülles und durch die Linien eines Ornamentes beseitigt? Warum müht man sich, die Abgrenzung zwischen Innenraum und Aussenwelt zu einer fast unmerklichen zu machen, wenn man nachher sie so augenfällig zu betonen gedenkt? Ist der Vorzug, durch die Gardine leidlich ungehindert in's Freie sehen zu können, den Blick von aussen dagegen abzuhalten, wircklich ein so grosser, dass man ihn sich so Bedeutendes kosten lasse?

Die Alten, welche keine Gardinen besassen, hatten dafür kleine, nicht ganz klare Scheiben, ja sie mussten zu den runden grünlichen, in Blei gefassten Butzen greifen, die ein Hinausschauen aus den Fenstern völlig unmöglich machten, die nicht einmal dem Sonnenlichte einen ungehinderten Eintritt gestatteten, sondern es nur in gebrochenen Tönen schillernd in den Stuben walten liessen. Sie genossen nicht die Ergebnisse eines auf seine Fortschritte stolzen Gewerbes, sondern mussten sich mit minderwerthigen Dingen begnügen.

Und doch hat man wieder Butzenscheiben zu fertigen begonnen, doch sind es heute die Vornehmen und die Gastwirthe, welche sich ihrer oft im Uebermaass bedienen.

Gewiss haben solche Fenster einen hohen Reiz. Die Sonne treibt ein wunderbares Spiel in den Unebenheiten des Glases, hier blitzt es in lichtem Grün auf, dort vertieft sich der Ton zu satter Farbigkeit. Die Verbleiung bildet den

festen Rahmen, in dem das lustigste Spiel des Lichtes sich vollzieht. Das ganze Zimmer erscheint dämmerig, lauschig. Wir fühlen uns in ihm allein, sei es mit unseren Gedanken oder mit unseren Freunden. Fernab liegt, was draussen vorgeht. Nicht einmal das Vorbeiziehen der Wolken lässt sich durch das grünliche Lichtgemenge erkennen.

Uns umfängt eine eigenartige, wie die der Lampe künstliche Beleuchtung, aber eine solche, welche nicht einen Theil hell, den anderen lichtabgewendet erscheinen macht, sondern deren gebrochene Töne die Schatten aufheben und den Lichtern einen sanfteren, milderen Glanz, durchaus malerische Färbung geben.

Vor solchen Fenstern ist die Tüllgardine eine Thorheit, kein Mensch wird auf den Gedanken kommen, sie anzubringen. Das Fenster erfüllt die Aufgaben ja selbst, für welche das neue Mittel der Gardine später erst erfunden werden musste. Ja, es erfüllt den Zweck des Stores in noch weit höherer, künstlerischer Weise, wenn der Butzenscheibe noch die Glasmalerei als ihr vornehmerer Bruder beigefügt wird.

Längst hat die Glasmalerei sich wieder unserer Kirchenfenster bemächtigt. Während vor 100, ja noch vor 50 Jahren. unter der unbedingten Herrschaft der nüchternen und flachen Richtung des Aufklärungsgeistes die Geistlichen mit betrübendem Eifer die bunten Gemälde als unschön, als Zerstörer der »lichten Freundlichkeit« im Gotteshause beseitigten, sind sie jetzt ebenso bedacht, wieder bunte Scheiben zwischen dem Maasswerk anzubringen. Aber der künstlerische Verlust ist doch nicht zu ersetzen, denn selten gelingt es einem neuen Maler, die Schönheit der zerstörten Fenster in seinen Werken zu erreichen. Wer je einmal das Glück genoss, etwa im Regensburger Dom die Sonne auf alten Fenstern ruhen zu sehen, zu beobachten, wie in den hunderten von kleinen Bildern, aus welchen

sie bestehen, die einzelnen Farben in zierlich den Formen der Darstellung entsprechend ausgeschnittenem, bleiumfasstem und somit scharf von einander getrenntem Mosaik blitzen, wie tief, rein und voll jeder Einzelton gehalten ist und wie doch alle Töne ein Ganzes bilden, eine bei aller Buntheit wohlthuend ruhige Masse, wie die Sonnenstrahlen auf das Steinpflaster der Kirche nicht eine Abzeichnung der Fenster zu malen vermögen, sondern tausendfach gebrochen den ganzen Raum mit dem edelsten Goldton erfüllen — wer dies prüfend sah, der weiss ein altes Glasgemälde seinem ganzen Werthe nach zu würdigen und zu verstehen.

Anders die neuen Fenster. Die Künstler, welche diese schufen, kommen von der Staffelei her, vom Gerüste, vom Oel- oder Freskobilde. Und sie bringen auch wieder Bilder hervor. Sie wollen durch bedeutungsvollen Inhalt den Beschauer fesseln, sie wollen Kunstwerke im grossen Sinne schaffen, welche um ihrer selbst willen da sind. Die Figuren erhalten daher eine Grösse, welche ihrer Entfernung vom Beschauer entspricht. Die Vorgänge bekommen grössere Deutlichkeit und Verständlichkeit, die von jeder Farbe eingenommenen Flächen, etwa eines Gewandes, eines Hintergrundes werden umfangreicher, die Einzeltöne stehen entschieden neben einander, mischen sich nicht zum Mosaik. Dazu sind die neuen Gläser meist heller, lassen das Licht besser durchleuchten, als die tiefgefärbten alten.

Alles dies sind aber nur scheinbare Vortheile. Die neuen Glasfenster wirken freilich ungleich prächtiger als die alten. Aber sie glänzen auf Kosten ihrer Umgebung. Kein Maler vermag im Oelbild, im Wandgemälde das Licht selbst wiederzugeben. Statt der Sonne und ihres Glanzes hat er nur die Farbe. Aber durch des Glasmalers Schöpfung scheint das helle Tageslicht, er vermag an Leuchtkraft jedes Kunstwerk zu übertreffen. Seine Arbeiten sind die glänzendsten im ganzen Bau, unwillkürlich wird das Auge auf sie gelenkt, auf ihre all-

zu blendende Farbenschönheit, ihr funkelndes Licht. Die Kirche selbst erscheint nur wie ein dunkler Rahmen um diese aufdringlichen Bilder. Weil in jedem derselben die Farben sich nur in verschiedenartig gestalteten, doch stets grossen Flächen mischen, erscheint das eine Fenster als vorwiegend blau oder roth; dieselben zerreissen also auch den Eindruck der Kirche, indem sie die Fenster zu den entscheidenden Abschnitten in der Raumgestaltung werden lassen. Die Strahlen der Sonne, nicht in einem Mosaik gebrochen, zeichnen das Bild auf dem Boden wieder und vertheilen sich nicht im Raum. Die Fenster zwar sind sehr schön, aber sie haben die Kirche zu einem ihrem unberechtigten Glanze nicht gewachsenen Raum, zu einer Ausstellungshalle für Glasgemälde gemacht. So hat der Siegeszug des Gewerbes zwar zu immer leichterer technischer Behandlung des nach jeder Beziehung spröden Glasmateriales, aber zu einer Niederlage hinsichtlich der feineren Kunstempfindung geführt.

Denn auch das Glasgemälde soll sich der allgemeinen Wirkung des Baues, will diese künstlerisch sein, unterordnen, es soll nicht ein Sonderdasein führen, mehr darstellen wollen als einen bescheidenen Schmuck. Denn wer wollte, dass in der Kirche aller Augen auf die Fenster gerichtet sein sollten, während doch der Altar, die Kanzel die Orte sind, welche uns anziehen sollen, von denen aus wir Erbauung und Erhebung hoffen.

Wie in der Kirche, so im Zimmer! Kostbar sind die Glasscheiben, mit welchen einst die schweizer Bürger ihre Rathsstuben schmückten, zu welchen im 16. Jahrhunderte die ersten Künstler Entwürfe lieferten. Sie gehören aber bereits in einen saalartigen Raum, in ein grösseres Fenster. Denn auch hier soll diesem der Eindruck eines Mosaiks erhalten werden, soll das Bild nicht die Anwartschaft erheben, die Blicke auf sich zu lenken und den Raum zu meistern. Leider hat die modische Ruhmredigkeit aller gewerblichen Erzeugnisse für

solches Beschränken wenig Verständniss. Die Glasmaler meinen nur zu oft, das billige Vergnügen, durch Farben zu blenden und auf ihr Erzeugniss die allgemeine Aufmerksamkeit zu lenken, sei eine ernste Leistung, und verfehlen einerseits den Massstab der Bilder, andererseits den Massstab der in den Bildern verwendbaren gleichfarbigen Flächen. In den Zimmern haben unsere feinsinnigen Altvordern wohl selten ein wesentlich grösseres Glasgemälde gehabt als eine Butzenscheibe, haben sie lieber mehrere kleine Darstellungen angebracht, als eine Zeichnung zu verwenden, die vom Beschauer einen gewissen Abstand erfordert. So auch seien die Glasgemälde in unseren Butzenscheiben verwendet. Im Kleinen das Reizvollste zu schaffen, dem Beschauer, der sich zufällig dem Bilde nähert, eine herzliche Freude durch ächte Kunst, liebevolle Verfeinerung zu bieten — das ist eine bedeutendere That für den Glasmaler, als die Werke der Anderen durch das Uebergewicht der sonnendurchleuchteten Farben zu »schlagen«.

Nicht überall sind die Glasgemälde am Platz, ebensowenig wie die Butzenscheiben; letztere sicher nur dort, wo ein Hinausschauen aus den Fenstern nicht nöthig erscheint: im Schlafzimmer, und namentlich im Speisezimmer. Die Glasmalereien aber verdienen es, mehr zum Schmuck unserer Fenster verwendet zu werden und den Gardinen gegenüber eine Rolle zu spielen. Denn seit wir den Uebereifer für das Weiss abgelegt, seitdem wir wieder der Farbe ihr Ehrenrecht eingeräumt haben, müssen auch die Fenster wieder lebhaftere Färbung erhalten.

In älteren Häusern findet man gewisse Bilder am Fenster, welche in glasartiger Porzellanmasse hergestellt wurden und bei denen die dünneren Stellen hell, diejenigen mit stärkerem Auftrag der Masse dunkeler erscheinen, so dass etwa der Eindruck einer Tuschzeichnung entstand. Es waren dies die letzten, bleichsüchtigen Enkeltöchter der Glasgemälde.

Jetzt suchen wir in anderer Weise dem Fenster Farbe zu geben: die Blumen schmücken es, und gewiss sind sie eine angenehme Zierde, bei der sich gesundheitliche und künstlerische Gedanken freundlich begegnen. Sie aber, wie alle jene Schmuckmittel, sind ein lebendiger Widerspruch gegen die Nüchternheit unserer farblosen Gläser, gegen die Fortschritte unseres Gewerbes, welches sich in der Freude über die Ueberwindung der Schwierigkeit bei der Herstellung ihrer Erzeugnisse nur zu selten fragt, ob das Erreichte denn wirklich auch auf alle Fälle das Wünschenswerthere sei.

Aber die Gardine ist einmal da, und wir müssen über ihre Verwendung sprechen. Zunächst wieder über das Muster. Wie dieses auch sei, es wird hier dem Weber schwer gelingen, den Eindruck des Naturalismus, der allzu täuschenden Naturnachahmung zu erreichen. Und wenn die Blumen der Borde noch so zart gezeichnet sind, die Unbeholfenheit der Weberei und der durchsichtige Stoff werden verhindern, dass sie unkünstlerisch, zu sehr als Naturnachahmung wirken. Aber immerhin erscheinen nur die geometrischen und die rein ornamentalen Muster als die formenrichtigen, der Herstellungsart der Gardine entsprechenderen.

Wichtig sind aber auch die der Stoffarten. Man hat schon längst versucht, an Stelle des kalten Weiss, den gelblichen Ton des Elfenbein zu verwenden. Man nennt denselben »Crême«. Während in den Falten die weisse Gardine zum Grau hinüberneigt, erscheint die gelbliche braun. Das Einwirken farbiger Fäden in die Borden der Gardinen sind weitere Förderungen nach der Richtung der Belebung des einst allein herrschenden Weiss. Dann wählte man weiter farbige Untergardinen meist in Gelb, welche den Ton des Crême noch zu verstärken und dessen Wirkung abzuschliessen berufen sind.

Endlich hat man schwerere Stoffe gewählt. Bei diesen

ist immerhin zu bedenken, dass sie die Wirkung des Fensters theilweise ganz aufheben, sobald sie das Licht und den Blick nicht durchlassen. Es ist ferner sehr bei der Wahl der Stoffe darauf zu achten, dass derselbe, gegen das Licht gehalten, nicht allzudunkel erscheine. Denn jeder halbwegs Erfahrene weiss, wie hart der Unterschied zwischen der Helligkeit des einfallenden Tageslichtes und den dieses begrenzenden festen Gegenständen wirkt, wie sehr dadurch der Eindruck der Farbe gestört wird. Eine Abstufung durch immer dichter gelegte Gardinen von der unverdeckten Glasfläche bis zum schweren, undurchsichtigen Stoff wird am besten herbeiführen, dass man sich dessen Farbe klarer bewusst werde.

Ueber die Art und Weise des Aufbringens der Gardinen sei noch ein kurzes Wort gesagt: Man enthalte sich der Künsteleien. Sie wirken selten erfreulich. Die Hand einer geschickten Hausfrau genügt, um die Falten so zu legen, dass sie eine ruhige und doch weiche Wirkung geben. Die schweren Stoffe seien ähnlich angebracht. Es schafft mehr Beruhigung für das Auge, wenn man in den Falten das Ergebniss einer verständigen Anordnung erkennt, als wenn dieselben durch verschmitzte Künste, wie sie unsere Tapezierer lieben, erzeugt sind. So sind namentlich auch die sogenannten »Lambrequins« weniger durch ausgeschnittene Zacken und dergleichen herzustellen, als durch eine über die betreffende Stange einfach gelegte Stoffbahn, die entweder glatt oder in Falten sich über dem Fenster hinzieht. Ist es doch der Zweck dieser Streifen, nur einen Abschluss für die ganze Anordnung nach oben zu schaffen, der in praktischer Beziehung leicht entbehrt werden kann.

Die Thüre. Dort, wo der Zimmermann ein Loch gelassen hat, setzt der Tischler die Thüre ein. Auch er will seiner Hände Werk zur Geltung bringen und schmückt es nach besten Kräften seiner Bestimmung gemäss. Zunächst

schafft er eine Verkleidung an der Wand gewissermassen als Rahmen der Thüröffnung, welcher er ein leichtes Profil giebt, um sie von der Wandfläche abzuheben. Dann baut er das Gerüste der Thürflügel selbst auf und setzt in dasselbe Füllungen ein, welche die Fläche gliedern und das Ganze leichter werden lassen, als es eine gleichmässig starke Thüre wäre. Denn es ist ja nicht die Aufgabe unserer Zimmerthüren, gewaltsamen Angriffen dauernd zu widerstehen, sondern nur uns in friedlicher Absicht zu trennen und wieder zu verbinden. Die Hauptformen der Thüre stehen heutzutage so fest, dass man in den Miethshäusern selten etwas Anderes als das Gewöhnte finden wird. Ob die Thüren einflüglich oder zweiflüglich, ob sie mit mehr oder minder reichen Verdachungen versehen sind, das dürfte hinsichtlich der Form die einzige Abwechslung sein Hinsichtlich der Farbe ist dieselbe kaum minder unbedeutend. Weitaus die Mehrzahl ist weiss — noch nach alter Manier — wenige neuere sind braun, holzfarben in verschiedener Tiefe des Tones gestrichen, vielleicht auch mit vieler Mühe mit Holzmaserung bemalt.

Wer mit dem Werden unserer Gebrauchsformen vertraut ist, der erkennt sehr bald, welche Vorbilder die eigenartige Form unserer Thüren hervorrief: Es steht auf der Burg von Athen die Ruine eines herrlichen Marmortempels, des Erechtheion's, an dem sich Fenster und Thüren erhalten haben. Diese nicht eben häufig erscheinenden Muster griechischer Bauweise nahm man im Anfang unseres Jahrhunderts eifrig auf. Kamen sie doch zumeist mit den schon früher benutzten antiken Vorbildern überein. Von allen diesen entlehnte man die Anordnung von sogenannten Ohren, Vorsprüngen des umrahmenden Profiles in der Höhe des die Thüre abdeckenden Sturzes, die Eigenthümlichkeit, jenes Profil in seinem unteren grösseren Theile bis zu den Ohren leicht schräg zu stellen. Wenn man nun noch über den Sturz zwei kleine Konsolen anbrachte und einen Giebel darüber errichtete, so glaubte man vollendeter

Form sicher zu sein, weil man in Allem den Griechen, dem ersten Künstlervolk der Welt, gefolgt war. Natürlich durfte die Thüre keine Farbe zeigen, sondern musste ein weisser, womöglich wie Marmor glänzender Lack den Stoff verstecken, aus dem sie hergestellt worden war.

Bisher haben sich unsere Thüren nur wenig geändert. Selten hat man sich des Umstandes erinnert, dass es ja keine Schande sei, dass dieselben aus Holz, ja selbst aus weichem Holz hergestellt werden und hat diesem seine natürliche, etwa durch Oelen oder Beizen gehobene Farbe gelassen; selten hat man sich in der Behandlung der Profile, wie des Holzes überhaupt der trefflichen Vorbilder bedient, welche das freier schaffende verflossene Jahrhundert vielfach bietet. War man doch zu der Ueberzeugung gekommen, dass Geradlinigkeit die rechte Behandlungsart für Holz sei, weil dessen Fasern auch zumeist geradlinig seien und hatten doch Tischler und Baumeister diese bequeme Schönheitslehre sich gern gefallen lassen.

Nun ist es aber eine durchaus berechtigte Eigenthümlichkeit des Holzes, dass es sich schweifen, leimen, ja biegen lässt, dass man aus ihm nicht, wie aus dem Steine, blos feste, derbe Massen, sondern ein leicht gegliedertes, durchbrochenes, in freien Kurven bewegliches Ganze schaffen kann. Es ist darum bei den Thüren so wenig wie bei den Möbeln ein Vorzug, wenn das Holz sich innerhalb der geraden Linien hält, seine Schweifung ist durchaus sachgemäss.

Also brauchen die Gewände keineswegs die harten und trockenen Profilformen des antiken Marmors zu haben, sondern diese dürfen sich wie an den Rococothüren unbeschadet ihres Kunstwerthes voll runden dürfen, tief eingekehlt und ausladend gebildet werden. Die Vorzüge des Holzes dem Stein gegenüber sind vollkommen auszunützen. Ebenso ist es durchaus nicht gesagt, dass die Füllungen geradlinig gezeichnet werden müssten, vielmehr ist jede rundliche Form ebenso berechtigt. Man wird doch einen aus jenem Stoffe gebildeten Kreis für

künstlerisch berechtigt erklären müssen, aus welchen man, praktischen Gründen folgend, fast ausschliesslich die Wagenräder verfertigt.

Unsere »klassisch« geformte Thüre ist demnach ein Kind des künstlerischen Schlendrians, nicht tieferer Erwägung. Es ist nicht nöthig, dass in tausend Bauten dieselben Eintheilungen in quadratische Füllungen oben und unten, und in oblonge in der Mitte sich geistlos wiederholen. Aber der Miether kann dagegen wenig thun.

Wohl aber kann er dies ohne grosse Mühe hinsichtlich der Farbe. Denn im schlimmsten Falle wird es seine Aufgabe sein, den weissen Anstrich bei seinem Abzug wieder herzustellen, den er zumeist vorfindet. Dieser aber ist es, an welchem zahlreiche neuere Einrichtungen künstlerisch scheitern. Die weisse Thüre passt nur zu ganz hellem Wänden, zu weissen Gardinen, zu hellen Decken und hellem Fussboden, kurz zu der ganzen Farblosigkeit des alten Geschmackes. Es ist keinem Menschen eingefallen, Holz weiss anzustreichen, ehe man am französischen Hofe Ludwigs XIV. und XV. den Worten der Pariser Bau-Akademie Glauben schenkte, dass nur in der Aufgabe der nationalen Kunst und in der Nachbildung der farblosen Antike das Heil zu suchen sei. Das Schloss von Versailles in seinen im 18. Jahrhundert entstandenen Theilen ist die Heimstätte des weissen Holzanstriches.

Wer aber die jetzt bevorzugten, durch Beimischung von Braun, voll und warm gestimmten Farben in Anstrich oder Tapete neben die weissen Thüren an seinen Wänden anbringt, der wird alsbald mit Schrecken gewahr werden, dass der Wandton viel dunkler aussieht, wie es die Tapetenstreifen beim Einkauf waren. Das harte Weiss schlägt die helleren Farben nieder und lässt alle schwärzlich erscheinen. Die Thüre wirkt unverhältnissmässig gross, als wäre sie das Bedeutendste im Zimmer. Die Wand, die Möbel, die Bilder, die Menschen, Alles hat Farbe, und nur die Thüre und etwa der Ofen zeigen keine Brechung

des Lichtes, sondern strahlen dasselbe in aufdringlichem Glanze zurück. Und doch wollen wir unsere Gäste nicht alsbald auf die Thüre aufmerksam machen, doch ist sie ja nur ein Nebending im Raume, das sich seinem Zwecke gemäss bescheiden zu halten hat.

Wer also sich einmal entschlossen hat, die hellgraue Tapete und die ganze weisse Vornehmheit aufzugeben, der darf mit seinen Umbildungen nicht an der Thüre stehen bleiben.

In England giebt man ihr vielfach eine Farbe, welche dem hellsten Tone in den dort noch beliebten, sehr hellen Tapeten entspricht und stuft die Füllungen entsprechend zu tieferen oder lichteren Tönen ab. Die Farbe des weichen Holzes wird durch Firnisse leicht zu einem sehr schönen, vornehm wirkenden Lichtbraun umgestaltet. Andererseits bietet die Thüre treffliche Gelegenheit zu ornamentalem Schmuck, zu kräftiger bunter Bemalung. In den französischen Schlössern aus Ludwig XIV. Jugendzeit war diese noch in voller Blüthe. Sie steigerte sich bis zur Vergoldung der mit vielfarbigem Ornament und mit Figuren geschmückten Füllungen. Meister ersten Ranges, Maler wie Boucher und Watteau schmückten Thüren und Vertäfelungen mit zierlichen Entwürfen. Ja selbst eine kunstgeübte Königin unserer Tage verschmähte es nicht, die Füllungen in den Thüren ihres Gemachs zur Unterlage für flott behandelte landschaftliche Oelgemälde zu wählen und das Thürgerüst mit reichem Rankenschmuck als Umrahmung derselben zu schmücken. Geschickten Frauenhänden ist hier ein Feld zur Bethätigung geboten, auf welchem sie zugleich ihren Geschmack verwerthen können, indem sie sich hinsichtlich des Inhaltes ihrer Malereien des Zweckes der Thüre als eines Gebrauchsgegenstandes bewusst bleiben und derselben nicht einen Inhalt geben, der zu dem Orte, an welchem sie sich befinden, im Missverhältniss steht.

Auf jeden Fall ist nicht der geringste Grund vorhanden, die Thüre nicht ebenso farbig zu bilden als die Möbel. Was der

Baumeister und die eintönige Geschäftigkeit des Bautischlers an ihr versahen, muss die Hand des Bewohners zu verbessern suchen, will er in geistigem Sinn der Eigner des von ihm ermietheten Raumes werden.

Wie hässlich unsere Thüren zumeist sind, das hat die Mode schon dadurch anerkannt, dass sie dieselben gern verhängt. Die »Portière«, der Vorhang, spielt in unseren Zimmereinrichtungen eine grosse Rolle, obgleich sie praktisch nur zu oft zu der aufschlagenden Thüre in sehr ärgerlichem Gegensatze steht. Während die Thüre selbst ein grosser weisser Fleck ist, entfaltet man vor ihr in einem Teppiche die lebhaftesten doch in sich wohl abgestimmten Farben. Es sind jene, welche man an diesem Zimmertheile also erwartet, oft unbewusst wünscht. Ein Wink für die Bemalung desselben!

So ist die Portière ein wichtiger Bestandtheil unserer Häuser geworden, deren ursprüngliche Aufgabe war, die Thüre zu ersetzen, den beweglichen Abschluss zwischen zwei Räumen zu bilden. In kleinen Wohnungen wird man jedoch selten der festeren Thüre entbehren können. So wird denn die Portière zum Vorhang und nicht selten findet man einen solchen beiderseitig, rein als Schmuck der Thüre verwendet, gerafft und durch feste Bänder gehalten, so dass der Eindruck des ursprünglichen Zweckes völlig verwischt ist.

Im Allgemeinen sollte man denselben jedoch festhalten. Schon die Wahl der Stoffe sollte durch ihn beeinflusst werden. Dieselben sollten schweren Gewebes und in einer Weise an der Thüre befestigt sein, welche erkennen lässt, dass es ihre Bestimmung ist, die Thüre zu verdecken, an deren Stelle zu treten. Auch hier lasse man Künsteleien, den Stolz des Tapezierers, bleiben und ordne die Stoffe nach eigenem Ermessen. Nur wer selbst zu ungeschickt ist, bediene sich der Berufsdekorateure. Und wenn er sie braucht, so mag er sie bitten,

die Dinge einfach zu gestalten, da ihm doch nicht daran liegen kann, dass Jeder alsbald sein Unvermögen, sich selbst zu helfen, erkenne. Nur wer in Pracht lebt und leben will, wer einen reichen Haushalt zeigen kann, dem stehen auch die reicheren Falten an Vorhängen, steht die wirkliche oder scheinbare Stoffverschwendung, zu Gesicht.

Die Muster der Stoffe sollen wieder ihrem Zwecke entsprechen. Sie müssen es vertragen, in Falten gelegt werden zu können. Daher wird ein grosses und anspruchsvolles Muster, dessen Entwickelung man zu sehen angeregt wird, weniger am Platze sein, als ein kleinförmiges von einfacher Zeichnung. Streifen von wechselnder Färbung und Ornamentation sind beliebt. Kluge Frauen werden dabei aus der Behandlung ihrer Kleider wissen, dass starke wagerechte Streifen den betreffenden Gegenstand kurz, starke lothrechte ihn lang erscheinen lassen.

Besondere Achtung ist auf die Art zu legen, wie die Vorhänge seitlich zu fassen sind, damit ihr Faltenwurf voll und reich erscheine, damit die Vorzüge des Stoffes völlig zur Geltung kommen. Das Gewerbe liefert uns ja jetzt verzierte Nägel, Halter und dergleichen in reicher Auswahl, so dass jeder Geschmack seine Befriedigung finden kann, wie auch leider jeder Ungeschmack. Denn mit dem sonderbaren Eifer unserer Fabrikanten, jedes Ding so zu bilden, als habe es eigentlich einen anderen Zweck als den ihm eigenartigen, ist man darauf verfallen, die Halter als Ketten zu bilden, an welchen sogar Morgensterne hängen, als handle es sich um die Fesselung unerhört widerstrebender Massen. Wie viel verständiger ist die Verwendung breiter, in den Farben zum Vorhang passender und doch entschieden von diesem sich abhebender Stoffborden.

Zur Thüre gehört noch die Thürbekrönung oder Verdachung, der giebelartige Aufbau oberhalb derselben, der sich

in unseren besseren Zimmern zumeist findet. Derselbe ist aus der Aussenarchitektur, wohin er gehört, auf die Innenräume meist ohne Verständniss übertragen. Dort war sein Zweck, das Regenwasser von den Fensterflächen abzuhalten. Im Zimmer aber regnet es nicht. Die Architekten, gewöhnt eine Verdachung über den Thoren anzubringen, glaubten sie über den Thüren nicht fortlassen zu dürfen. Das alte deutsche Haus hatte an ihrer Stelle den Bord, das »Kannrickchen«, wie man in Thüringen sagt, ein auf Konsolen ruhendes Brett, auf welchem neben der Bibel und dem Gesangbuch die weniger häufig gebrauchten Gefässe, Teller und Kannen standen. Mit Recht hat man diesen Gedanken wieder in die deutschen Stuben eingeführt, ob man aber ebenso Recht hatte, für diesen Platz und für verwandte an den Möbeln angebrachte Stellen eigens Gefässe zu schaffen, welche gar keinen praktischen Zweck haben — das ist eine noch zu erwägende Frage.

In der Zeit des Rococo wurde der Thürbord durch die »Supraporta« verdrängt, durch ein über der Thür angebrachtes und mit dieser in einen Rahmen zusammengezogenes Bild. Dasselbe bewirkte, dass die Thüre bis zum Deckengesims reichte und somit die Wand entschiedener abtheilte. Gewiss ist auch dieser künstlerische Gedanke ein durchaus berechtigter, besser als der unserer Verdachungen, die zumeist noch dazu in einem anderen Stoffe hergestellt sind, als man glauben soll, also eine kleine architektonische Lüge nicht aus Noth sind, sondern aus Neigung zur Unwahrheit.

Sehr wichtigen Antheil an Thür und Fenster hat auch der Schlosser. Es ist immer mehr die Auffassung modisch geworden, dass man an einer »feinen« Thüre vom Schlosse nichts sehen dürfe, als was unumgänglich nöthig ist: den Drücker, die Wirbel, die Schlüsselschilde. Das Schloss selbst wird in das Holz der Thüre eingelassen, so dass es für das Auge völlig

verschwindet. In unseren Gewerbemuseen finden wir dagegen die alten Prachtschlösser, bei welchen der Meister nicht nur die Verfeinerung in technischer Beziehung, sondern auch hinsichtlich des Schmuckes zur offenen Schau brachte. Dort sehen wir auch die alten Beschläge aus Schmiedeeisen, die verzierten Angeln, welche einst einen wichtigen Schmuck von Fenster und Thüre bildeten, uns einen deutlichen Begriff von deren Festigkeit gaben. Durch unsere weisse Anstreicherei ist die schöne Kunst des Schlossers verdrängt worden, als sei sie nicht ebenso viel werth, wie die des Tischlers: aber auch diese wurde ja geläugnet. Daher kam es, dass die Schlosser schnell ihre alte Kunst vergassen, die Bänder zu strecken, auszuschneiden, zu treiben und aufzuhauen, so dass sie dem Eisen gemäss als stark und doch geschmeidig erschienen. Die Schliessbleche, welche ja doch unter der Farbe verschwinden, wurden formlos, der Schlosser verlor den Auftrag, auch die Griffe zu fertigen. Diese letzteren bilden jetzt fast allein den Gegenstand reicherer Ausschmückung. Das Gewerbe des Gelbgiessers hat nicht verfehlt, zahlreiche, zum Theil vortreffliche Modelle für dieselben zu liefern, zum Theil aber auch hier seinen Eifer zu beweisen, mehr im gewerblichen Gegenstande ausdrücken zu wollen, als ihm seiner Natur nach an geistigem Inhalt gegeben ist.

Der Mangel von festen Bändern, welche von den Angeln und dem Schlosse ausgehend, die Thürgerüste zusammenfassen und die Holzverbindungen durch ihre eisernen Glieder verstärken, wird dem geschickten Maler Anleitung geben, wie er die Thüre ornamental zu schmücken hat. Wenn er es gleich vermeiden wird, durch täuschende Malerei den Eindruck zu erwecken, als habe die Thüre eiserne Beschläge, so wird der Gedanke derselben doch die Linienführung des Ornamentes beeinflussen, welches die Ecken des Gerüstes zusammenfassen und mit Angel und Schloss in Verbindung zu bringen hat.

Wärme und Licht. Der weisse Porzellanofen war eines der bevorzugtesten Erzeugnisse der neu-klassischen Periode. Er baute sich aus einem rechtwinkligen Sockel auf, über welchem ein gestreckter, von Pilastern eingerahmter Körper errichtet war; ein Gesims mit einem Giebel deckte ihn ab. An letzterem durften die Akroterien nicht fehlen, jene Eck- und Mittelstücke, welche auch über dem schrägen Abschluss des griechischen Tempels angebracht waren. Die Fläche zwischen den Pilastern theilte eine Nische mit einer Büste oder einer Statue, oder es war ein erhabenes Rundbild, etwa ein Frauenkopf angebracht. Alles dies glänzte in Weiss, die Fugen wurden scharf aufeinander geschliffen, so dass man sie kaum sah. Kurz, das Ganze erschien so »einfach edel«, dass man den Ofen nur auf den Kirchhof hätte zu versetzen brauchen, um das schönste Grabdenkmal zu haben.

Dahin hatte es die leidige »Schönheit« im Klassicismus gebracht, welche nicht nach der inneren Zweckmässigkeit ihrer Einzelgestaltungen fragte.

Der Ofen ist eines der wichtigsten Glieder der Zimmereinrichtung. Die Wärme, welche er fast die Hälfte des Jahres hindurch dem Zimmer giebt, bildet einen so wesentlichen Theil unseres Wohlbefindens, dass wir dem Spender derselben eine besondere Theilnahme zu widmen gern bereit sind. Wir möchten ihn daher auch gern in Form und Farbe seinem Zwecke entsprechend gestaltet sehen.

Man erinnerte sich der älteren Oefen, welche bisher verachtet in den Ecken gestanden hatten, an deren tieftönige Glasirungen, an deren anheimelnde Gestaltung, den malerisch reichen Schmuck derselben. Und in wenig Jahren war der weisse Ofen aus den besseren Wohnräumen verdrängt, war der Geschmack so vollständig verwandelt, dass nun der klassische Kachelbau bei Seite gestellt oder gar sein glänzend bläuliches Weiss, einst der Stolz des Töpfers, mit eigens hierzu erfundener Farbe übermalt wurde.

Man erkannte, dass die zu monumental einfache Gestaltung des Ofens denselben als kalt und in sich abgeschlossen erscheinen lasse. Weiss ist die Farbe des Schneees, des Marmors. Schwer verbindet man mit derselben den Begriff des Erwärmenden. Aber auch die Form war eine unglückliche. Die Hitze des Ofens wird dem Zimmer mitgetheilt durch die Erwärmung seiner Aussenflächen. Je grösser diese sind, desto entschiedener wird der Ofen seine Aufgabe erfüllen. Die knappe denkmalartige Form des alten Ofens wollte daher wenig zur Aufgabe desselben passen. Man musste nach anderer Farbe und entwickelterem Aufbau suchen.

So griff man auf die Vorbilder der Renaissancezeit zurück. Zuerst erkannte man die verständige Gestalt der alten Hohlkachel an, d. h. derjenigen, in deren Vorderfläche eine halbkugelförmige oder sonst wie gestaltete Vertiefung sich befindet. Denn diese stellt eine entschiedene Vergrösserung der Aussenfläche dar, vermittelt also besser die Ausgleichung zwischen der Stubenluft und der Ofenwärme. Sie giebt dem Ofen aber auch eine andere Form, als dieselbe bei geraden Flächen sein konnte, denn sie lässt jede einzelne Kachel als etwas Selbstständiges erscheinen, gliedert die Massen so, dass der architektonische Aufbau wieder entschieden wirken kann, das Ganze einen wohnlicheren Eindruck gewinnen muss, zumal da man auch das satte tiefe Grün oder Braun mit von den alten Oefen auf die neuen herübernahm.

Bald war der ganze Charakter des Ofens geändert. Eine reiche Leiter von Farbentönen wurde neu erfunden, die figürlichen Darstellungen an den Töpfereien des 16. Jahrhunderts fanden verständnissvolle Nachbildung. Das Detail ist reicher, die Anordnung wieder mehr die eines Möbels geworden, die Glanzlichter auf den bewegten Flächen spielen und beleben wieder die tiefen, satten Töne des Ofens, welchem man es glauben darf, dass er der Wärmespender im Zimmer sei.

Die Ofenindustrie Deutschlands befindet sich auf einem sehr hohen Standpunkt und kann mit der aller anderen Länder wetteifern. Hierzu mag unser Klima wesentlich mit beigetragen haben. Aber auch den anderen deutschen Gewerben gegenüber nimmt sie eine bedeutende Stellung ein; dank der künstlerischen Anstrengungen der leitenden Fabrikherren, aber auch dank den trefflichen Vorbildern, welche die Renaissance uns bot. Nicht ganz so glücklich sind wir in der Gestaltung der dem deutschen Hause fremderen Kamine.

Der Kamin ist von jeher das bevorzugteste Heizungsmittel für Gesellschaftsräume gewesen. Denn es ist das offene Feuer, das Züngeln der Flammen, das Aufsteigen des Rauches, das Knistern der Funken ein belebendes Element. Wir schauen dem Spiele im Kamin gern zu, welches die Augen beschäftigt, ohne uns im Träumen und Nachsinnen zu stören. Man wird am Kamin gern allein verweilen, nur mit sich und mit dem Fortschreiten des Brandes beschäftigt. Das Gespräch wird vertraulicher, wenn man von der rothen Gluth beschienen wird, wenn man vom nahen Sitz mit dem Schürhaken beschäftigt, sich ganz dem Hören und Aufnehmen der Rede des Gegenübers hingeben kann. Die vom Feuer unmittelbar ausstrahlende Wärme wirkt entschiedener, man wird sich ihres Ursprunges besser bewusst, als wenn sie durch eine Wandung vermittelt wird. So ist die Poesie am Kamine eine andere wie jene, welche um den Ofen spielt. Man möchte mit der Geliebten am Kamin, mit der Familie am Ofen sitzen.

Dem entsprechend soll auch die Einrichtung sein. Die Ofenbank ist wieder in das deutsche Haus eingeführt worden, aber noch viel zu wenig. Wie viel Zeit bringen wir nicht im Winter am Ofen zu. Wenn man durchfroren heimkehrt, wenn man dem Spiele der Kleinen im Zimmer zuschaut, wenn man in Ruhe seine Cigarre raucht, überrascht man sich am Ofen

stehend. Dort ist also ein Platz, an welchem man unwillkürlich verweilt. Und wie wir einem Stehenden gern einen Stuhl zuschieben, so sollten wir gleiche Höflichkeit gegen uns selbst gebrauchen.

Einst war der Platz des Grossvaters hinter dem Ofen. In der Schweiz haben sich noch alte, umfangreiche Heizungsanlagen erhalten, hinter welchen ein Sorgenstuhl in Kacheln hergestellt ist, der wärmste Platz im Zimmer. Zwar werden unsere Baumeister sich schwerlich dazu verstehen, diesen Thron für die Greise in unsere Zinshäuser einzuführen, uns aber lehre er, wie das Bedürfniss die Dinge ausgestaltet, selbst dem scheinbar verstecktesten Winkel Bedeutung und Verwendung giebt. Ein Zimmer aber, dem man seine völlige Ausnutzung durch die Bewohner anmerkt, das erscheint auch für den Gast als das anheimelndste, gemüthlichste.

Der Ausstattung des Kamins wird man auch besondere Aufmerksamkeit zuwenden müssen. Denn sein Unterschied mit dem Ofen besteht darin, dass man diesem den Rücken, jenem das Gesicht zuwendet. Die Völker, bei welchen der Kamin üblich ist, verwenden daher auch auf seine Ausstattung bedeutende Kosten. Die Wandungen in dunklen Marmorarten, mit reicher Verzierung, in Töpferarbeit sind vielfach beliebt. Die Feuerstätte ist mit Platten ausgelegt. Vor dem Kamin ist ein Gestell in verziertem Metall aufgestellt, um das Herausfallen der Kohlen zu verhindern. Die Böcke, auf welchen die Holzscheite aufgelegt werden, sind auf das Kostbarste in Bronzeguss hergestellt und mit Figuren und Ornamenten geschmückt, das Schürgeräth ist nicht minder reich gestaltet. Es blitzt das geputzte Metall und spiegelt die lebendige Flamme wieder. Die Stühle am Kamin stehen dicht neben dem Feuer auf weichem Teppich, sind niedrig und bequem, völlig zum Ausruhen und Plaudern bestimmt. Kleine Tischchen mit Rauchgeräth und dergleichen stehen zur Seite. Der Bord über dem Kamin trägt auserlesene Werke der Kleinkunst.

Eine besondere Beachtung findet auch der Schirm, welcher die Oeffnung des Kamins im Sommer zudeckt oder der im Winter die allzu lebhaft strahlende Wärme abzuhalten hat. Sei es nun, dass man sich mit einem Fächer, etwa nach Art der Japanischen, begnügt oder dass unsere Frauen selbst an's Werk gehen, um mit der Nadel einen geeigneten Schmuck für denselben zu schaffen, immer wird man ihn mit den Farben des Kamines selbst in Uebereinstimmung zu bringen haben.

So nahe dem Feuer wird die Verwendung von Metall wünschenswerth sein. So hat denn die Schmiederei sich in Deutschland der Ausstattung der Kamine mit grossem Geschick bemächtigt. Das Schmiedeeisen ist nach und nach wieder zu einer so hohen Stufe der Durchbildung gelangt, dass es sogar auf dem Tische seine Verwendung findet, während es vor zehn Jahren durch die Fortschritte des Eisengusses fast ganz verdrängt schien. Es ist hier einmal die Fabrikarbeit durch die Handarbeit beseitigt worden, seitdem diese den unseligen Wettkampf mit der stärkeren Gegnerin aufgab, ebenso billig schaffen zu wollen, dafür sich aber die Aufgabe stellte, durch verfeinerte Ausarbeitung, künstlerische Zeichnung ihre Werke zu besseren zu machen, als sie der maschinenmässige Guss erzeugen kann.

Die Fortschritte des Schmiedeeisens äussern sich auch in den Erzeugnissen für künstliches Licht. Die geschmiedeten Handleuchter, Laternen, Gaskronen u. s. w. spielen im Gewerbe bereits eine nicht unbedeutende Rolle neben der mehr und mehr den Markt beherrschenden Bronze und dem Messing.

Einst war das Zinn das Metall, aus welchem die Handleuchter zumeist gebildet wurden. Wer es je benutzt hat, wird sein Verschwinden aus dem Bürgerhaus, sein Uebergehen in die Museen bedauern. An seine Stelle trat das Porzellan und das Messing, sowie andere Metallverbindungen. Die Formen

wurden kunstloser, bis das moderne Gewerbe sich mit grossem Eifer auf die Neugestaltung des Handleuchters warf und ihn neben den für den Schreibtisch gehörigen Dingen zu einem bevorzugten Schmuckgegenstand machte. Es wird an anderer Stelle von diesen Erzeugnissen des Kunstgewerbes die Rede sein, welche weder zweckmässige Gebrauchsgegenstände noch über dem Zweck stehende Kunstwerke sind, sondern durch die Kunst unzweckmässig gemachte Kinder der Laune. Als solche können auch die schmiedeeisernen Leuchter gelten. Denn schwerlich wird sich auch der reichste Mann solche Leuchter kaufen, wenn er daran denkt, sie zu verwenden. Denn die Hand fordert einfache Formen. Jene Glieder zu schmücken, welche sie im Gebrauch verdeckt, scheint mir widersinnig. Die reichen Gestaltungen der gewissermassen monumentalen Kirchenleuchter früherer Jahrhunderte lassen sich nicht auf den Schreibtisch oder in's Wohnzimmer übertragen. Den Kirchenleuchter anzugreifen und fortzutragen, ist die Aufgabe des Kirchendieners, hier dient der Mensch dem für hohe Zwecke bestimmten Gegenstande. Der Handleuchter soll aber uns dienen. Ihn zu schmücken, als habe er etwas Besonderes zu bedeuten, heisst ihn unrichtig behandeln, nicht ihn verschönen.

Anders ist es mit dem Wandleuchter, der fest steht, nicht von Hand zu Hand wandelt, nicht ein Gebrauchsgegenstand in demselben Sinne ist. Der Arm, auf welchem er ruht, mag mit vollem Aufwand der Gewerbe-Kunst hergestellt werden. Ebenso die Krone für Gas und sonstige Beleuchtungsmittel.

Der Fortschritt in der neueren Zeit in der Ausstattung dieser Dinge besteht darin, dass man von der »Feinheit« d. h. von der Forderung, dass alle Gliederungen so dünn und schwach als nur irgend möglich gebildet seien, zu grösserer Kraft übergegangen ist.

Auch hier gab die Renaissance uns die geeigneten Vorbilder. Es sind wieder derbe Mittelkörper geschaffen worden,

Reflektoren der verschiedensten Art angebracht, so dass man neben dem Licht selbst noch dessen Wiederglanz auf den blitzenden Flächen des geputzten Metalles sieht. Dem Zweck entsprechend gebildete Arme und Ornamente haben die feinen Ranken, Kettchen, Glasprismen u. s. w. verdrängt, welche die Hauptzierde der alten Kronen bildeten. Doch werden sich für das Bürgerhaus schwer besser geeignete Formen finden lassen, als wie sie vor 300 Jahren in ihm heimisch waren: jene Reihungen von kugelartigen Körpern zu einer den Kronleuchter haltenden Mittelstange, deren unteres Ende eine kräftige Messingkugel bildet; um diese herum sind in reich geschwungenen Kurvenarmen die Leuchter und die blumenartigen Reflektoren angebracht. Derartige Leuchter sind für alle Arten von Licht in grosser Menge geschaffen worden, für Gas und Elektricität, für Kerze und Petroleum.

Es steht nun freilich nicht ganz im Ermessen des Einzelnen, welche Beleuchtungsart er anwenden soll. Aber dort, wo ihm eine derselben durch die Einrichtung des Hauses zur Verfügung gestellt worden ist, kann er sich die Frage stellen, ob er nicht besser auf dieselbe verzichtet.

Das elektrische Licht ist bläulicher als das Tageslicht. Es ist vermöge seiner grossen Helligkeit das Licht der Zukunft, heute aber wird man es in Wohnhäusern wohl nur sehr selten finden. Mit Schrecken haben viele seine Wirkungen bemerkt, die an elektrisch erleuchteten Strassen wohnten und des Farbenunterschiedes zwischen dem blauen elektrischen und dem gelben Gas- und Lampenlicht sich in der unangenehmsten Weise bewusst wurden. Beide Beleuchtungsformen erscheinen als gänzlich unverträglich mit einander. Ja selbst in die Wohnungen hinein fällt von der Strasse der grelle Schein des neuen Lichtes und zwingt uns die Fenster dicht zu verhängen. Wer diesem Widerspiel nicht zu entgehen vermag, dem ist wohl will-

kommen, zu erfahren, wie man in England sich in diesem Falle behilft: man bringt noch eine dritte Lichtfarbe in den Raum, am besten ein tiefes Roth und ordnet die Kontraste zu einer oft nicht ungünstig wirkenden künstlerischen Wirkung.

Vielen ist es erst durch das elektrische Licht klar geworden, wie gelb unsere sonstige Beleuchtung war, wie sehr ihr also die Eigenschaft beilag, alle Farben zu einem einheitlichen Tone zu mischen, ihnen Stimmung zu geben. Jetzt verstehen sie erst, warum im Lichtglanze die Räume so viel freundlicher, gemüthlicher, schöner aussehen. Sie mögen daran lernen, welchen Einfluss die Uebereinstimmung der Farben auf das Wohlbefinden des Menschen macht.

Als das Gaslicht aufkam, klagten viele über dessen zu grosse Helligkeit, als über eine Sache, welche dem Wohlbefinden entgegen sei. Gewiss bietet das getheilte Licht hunderter von Kerzen einen künstlerisch höher stehenden Eindruck als einige Gasflammen. Denn es hebt noch mehr alle schweren Schatten auf, indem sich überall die Lichtlinien kreuzen. Jeder Winkel wird aufgeklärt, der Raum erscheint als völlig in sich abgeschlossen. Denn nicht die grössere Helligkeit lässt einen Raum wohl erleuchtet erscheinen, sondern die Gleichmässigkeit des Lichtes in allen seinen Theilen. Wo viel Licht st, ist viel Schatten, sagt das Sprichwort. Wo aber viel Lichter sind, ist wenig Schatten. Ein Raum, in dem ein elektrischer Brenner eine Lichtstärke von 1000 Kerzen verbreitet, kann sehr ungemüthlich, sehr dunkel aussehen, sobald viele sperrige Gegenstände sich in demselben befinden, denn die Schatten werden schwarz und undurchsichtig sein. Eine spanische Wand kann ein Drittel des Raumes zu einem furchterregend dunklen Winkel machen. Vier Kerzen, jede in einer Ecke, werden dagegen den Raum gemüthlich erscheinen lassen.

Es kommt also nicht blos darauf an, viel Licht in einen Raum zu bringen, sondern auch auf die Vertheilung desselben. Die Wandarme, die Lampen oder Kerzen auf den Schränken und

Nebentischen, vor den Spiegeln werden viel zu sehr vernachlässigt. Eine Gaskrone leistet an Licht wohl mehr als Petroleum, Oel und Kerzen, nicht aber hinsichtlich der künstlerischen Durchleuchtung des Raumes. Diese zu erreichen muss versucht werden, um hier einen schönen Gegenstand zur Geltung zu bringen, dort einen Fehler der Einrichtung zu verdecken, hier einen Tisch zum Gebrauch völlig zu erhellen, dort einer Ecke ein trauliches Dämmerlicht zu geben. Wer mit feinem Gefühl dabei noch die Farbe zu verwenden weiss, indem er die Brenner mit bunten Gläsern umgiebt, wird bald die höhere »Stimmung« seines Zimmers in derjenigen seiner Gäste, als Dank für seine Bemühungen, wieder finden.

Die Möbel. Wem soll man die Ausführung der Möbel anvertrauen?

Das Bequemste ist, in ein Lager zu gehen, in welchem Proben der zu bestellenden Gegenstände stehen, in dem also auch jene, die aus Zeichnungen sich kein rechtes Bild der Wirklichkeit machen können, nicht blindlings zu kaufen, zu bestellen gezwungen sind.

Leider sind die Lager nicht immer in den am meisten vertrauenswürdigen Händen. Die Versuchung für die Besitzer derselben ist gross, Massen billig zu erzeugen, durch Drücken der Preise der ansprechenderen Arbeit des Einzeltischlers ein Gegengewicht zu bieten. Darum erscheinen die Lager meist billiger als die Tischler. Wo diese selbst aber ein Lager errichtet haben, ist dies zumeist demjenigen der Händler vorzuziehen.

Bei Möbeln hüte man sich mehr noch als bei anderen Gegenständen unter allen Umständen billig kaufen zu wollen, denn regelmässig rächt sich dieses Unterfangen bitter. Möbel sollen dauern. Ihr Bestand hängt aber von Dingen ab, welche die Laien meist nicht zu beurtheilen wissen. Auch der

Fachmann kann einem Stücke nicht ansehen, ob es aus trockenem Holz gefertigt ist. Man muss hier dem Rechtlichkeitssinn des Verkäufers vertrauen können. Der Lagerbesitzer weiss aber nur zu oft selbst nicht, aus welchen Stoffen sein Werkmann die Möbel gefertigt hat. Er sucht oft weniger nach einer auf ihn vertrauenden, also auch dauernd zufrieden zu stellenden Kundschaft, sondern nach schnellem Absatz.

Gute Arbeit bildet ferner einen wesentlichen Theil der Dauer des Möbels. Freilich wenn das nasse Holz schwindet, hilft alles Sorgen des Arbeiters nichts. Dann fällt das Möbel in sich zusammen nachdem sich alle Verbindungen gelöst haben. Gute Arbeit von schlechter unterscheiden zu lernen, erfordert einer gewissen Sachkenntniss, eines genaueren Vertrautseins mit der Arbeitsart der Tischler. Hier einige Proben dafür, ob die Arbeit tüchtig sei, und zwar solche, welche Jeder anzustellen vermag:

Man schaue zunächst an solche Stellen, wo die einzelnen Holztheile mit einander verbunden sind. Dort sollen die Flächen fest aufeinander sitzen, soll die Leimschicht eine ganz schmale sein, keine Lücke klaffen, namentlich wo die Verzahnungen stattfinden, diese fest ineinander schliessen. Die aus zwei schräg zusammenstossenden Theilen gebildeten Ecken erfordern vorsichtige Arbeit. Bei schlechten Stücken werden sie daher nicht völlig aneinander liegen, vielmehr ein wenig klaffen. Der Tischler soll sich bemühen, die einzelnen Theile fest in einander zu verschränken, sich nicht blos auf Leim oder gar auf Nägel und Stifte verlassen. Man untersuche also wie die Dinge zusammenhängen und hüte sich vor Möbeln, welche auseinander fallen, wenn Nässe dem Leim die Haltbarkeit nimmt.

Vor Allem wird man gut thun, die Möbel von den Rückseiten anzusehen. Die Arbeit lässt sich dort schneller beurtheilen. Denn was nur für den Schein gearbeitet ist, hat oft von aussen ganz hübsches Aussehen, was aber mit Liebe

geschaffen ist, kann sich von allen Seiten sehen lassen. Man glaube nicht, es sei gleichgiltig wie die Rückseite aussieht. Mit Wahrscheinlichheit kann man annehmen, dass liederliche Arbeit sich bald in der Haltbarkeit rächt, weil der tüchtige Arbeiter kein Stück aus der Hand giebt, welches nicht auch dann ordentlich durchgebildet ist, wenn er weiss, dass es nicht zur Schau kommt. Das Aussehen der Rückseite bildet mithin einen Prüfstein dafür, ob der Arbeiter mit Liebe sein Werk vollendete. Auch das Innere eines Möbels soll man sorgfältig durchsehen.

Im Allgemeinen achte man ferner darauf, dass nicht zu breite Breter verwendet worden sind. Alles Holz schrumpft in der Richtung quer zur Faser mehr als in der Längsrichtung zusammen. Die stärkste Eichenbohle reisst oder zieht sich. Dem arbeiten die Tischler entgegen, indem sie sie in Längststreifen zertrennen und Diese wieder zusammenleimen. Der Faser ist somit die Kraft genommen. Es heisst hierbei scharf auf die einzelnen Holztheile schauen, da bei guter Arbeit in den Flächen eine Fuge nur durch die veränderte Maserung des Holzes bemerkbar sein darf. Gutes Holz ist zu wählen. Viele, namentlich schwarze Aeste sind, besonders im weichen Holz, ein Zeichen des schlechten Materials. Die letzteren fallen meist aus, sobald sie trocken sind. Gleichmässige Maserung, ruhige Flächen sind die besten Beweise für vorsichtig ausgewähltes Holz.

Schlimm daran ist man bei der Beurtheilung fournirter Möbel, d. h. solcher, deren Aussenseiten mit in ganz feine Platten zersägtem Holz belegt sind. Die Fournire haben meist nur die Stärke eines Pappendeckels. Man überzeuge sich vor Allem bei jedem Möbel, ob es massiv oder fournirt sei. Man erkennt dies an den Rändern der Hauptflächen, wo das Hirnholz der Fournirungen oder doch eine Fuge zu Tage treten muss.

Das Schlimme bei diesen Möbeln ist, dass man bei ihnen

noch weniger sehen kann, wie sie innen beschaffen sind, als bei massiven. Daher soll man im Bürgerhause den trügerischen Glanz werthvolleren Holzes lieber sich versagen und von fournirten Möbeln ganz absehen. Wer sie dennoch wünscht, der sehe sich doppelt vor, dass er sein Vertrauen einem dessen würdigen Tischler gebe.

Schubladen, welche gut gearbeitet sind, lassen sich bequem zurückschieben, wenn man mit einem Finger an eine Ecke ihrer Vorderseiten drückt. Diejenigen, welche locker in ihren Kasten gehen, beginnen dann zu wackeln und sich über Eck einzustemmen. Jede Hausfrau weiss, wie ärgerlich es ist, wenn die Schubladen nur auf einen gewissen, oft schwer zu findenden Druck zu gehen, sonst aber sich sperren!

Schrankthüren dürfen, selbst wenn man sie mit aller Gewalt zuwirft, nicht klappern und aufschlagen. Denn das Möbel muss soweit dicht sein, dass der Druck der durch die zugeschlagene Thüre eingepressten Luft den schnellen völligen Verschluss verhindert. Sie müssen beim schnellen Schliessen »pfeifen«.

Man achte auf Schloss und Schlüssel. Die Schlüssel sollen wechselnde Gestalt haben, damit nicht einer überall schliesse. Daher die verschiedenen Figuren in den Schlüsselbärten, denen »Führungen« im Schloss entsprechen sollen. Bei liederlicher Arbeit fehlen aber diese oft. Der Bart ist zum Schein reich ausgebildet, aber das Schloss hat die entsprechenden Anlagen nicht, um jeden anders gestalteten Schlüssel von dem Riegel fern zu halten. Selten hat der Laie ein Mittel, die Schlösser wirklich genau zu prüfen. Er ist auf die Zuverlässigkeit der Lieferanten angewiesen. Versuche mit ähnlich geformten Schlüsseln, als der zu prüfende, werden aber oft überraschende Ergebnisse bringen.

Ebenso ist bei Polstermöbeln Vorsicht sehr am Platze. Die Stoffe vermögen Frauen wohl zu beurtheilen, aber was steckt im Stuhl, im Sopha drin? Man mache eine Probe mit

einem Stuhle und überzeuge sich von der Arbeit des Holzgerüstes, von der Stärke der die Federn stützenden Gurte, der Federn selbst, der Unterlagen in Rosshaar oder anderen Polstermaterialien. Nur der schlechte Gewerbtreibende findet sich durch solche Untersuchungen gekränkt. Wer seine Waare als trefflich kennt, braucht sich nicht vor strengem Urtheil zu scheuen, freut sich sogar, seine Arbeit als tüchtige nachweisen zu können.

Aber all dies giebt noch keine Sicherheit für guten Einkauf. Die beste ist immer die, dass man sich bei Anderen erkundige, wo sie ihre Einkäufe besorgt haben und dass man deren Erfahrungen sich zu gute mache. Man wird somit erlangen, dass der Tischler oder Lagermann erkennt, es handle sich um eine fortschreitende Kundschaft, es sei seine Zukunft also von der Zufriedenstellung des Käufers abhängig. Ein braver Handwerker hat Freude an seiner Arbeit und wird dankbar dafür sein, wenn man sie anerkennt, wenn man für dieselbe Theilnahme zeigt. Man soll mit ihm berathen, ihm nicht seinen Willen allein lassen, sondern die eigenen Absichten zur Durchführung bringen. Nur zu oft beruhen die Bedenken gegen dieselben nur auf dem Handwerksschlendrian. Man soll einen Tischler an's Haus binden, da man ihn oft braucht. Dadurch, dass er in dem Besteller neuer Möbel eine dauernde Einnahmequelle sieht, wird er veranlasst, ihn zufrieden zu stellen.

Wichtig für uns ist die Frage nach den Formen der Möbel. Auch diese bespreche man mit dem Tischler, wie man den Bau eines Hauses mit dem Baumeister beredet. Es ist ein Beweis eigener Unfähigkeit, wenn man die Gestaltung seiner Umgebung ganz einem Fremden überlässt. Immer wieder auf's Neue sei auf die vortreffliche Litteratur hingewiesen, auf die Vorbildersammlungen, welche der Staat, die Stadt, die Innungen aller Orten angelegt haben. Man begnüge sich nicht mit einigen Blättern, die dem Tischler gerade bequem zur Hand

sind, sondern zwinge ihn an der Hand vorsichtig gewählter Musterblätter, auf die Wünsche einzugehen, welche beim Besteller durch Geschmack, Gewohnheit und den Geldbeutel angeregt worden sind.

Betrachten wir zunächst die Sitzmöbel.

Die Form derselben ist ihrem Zwecke nach sehr verschieden. Man wird daher unterscheiden müssen, ob dieselben zur Arbeit, beim Essen oder zum Ausruhen zu dienen haben.

Bei Arbeitsstühlen wird man darauf zu achten haben, dass sie für langes Sitzen geeignet sind. Also ist der Sitz nicht zu hart, aber auch nicht so zu bilden, dass er für den Arbeitenden zu warm wird. Leder und Strohgeflecht dürften daher die geeignetsten Belagmittel sein. Die Höhe des Stuhles ist zu berechnen. Leider sind die Arbeitsstühle vielfach zu niedrig. Beim Schreiben wird durch das Bücken auf den Tisch die Brust angestrengt, der Unterleib wird eingeklemmt. Viel besser ist eine mehr stehende Haltung, ein hohes Pult, ein Sitz von entsprechender Gestaltung.

Daher sind Drehstühle oft zu empfehlen, weil sie einen Wechsel in der Körperlage gestatten. Auch für Leute, die viel Besuch bei der Arbeit empfangen, sind diese gut brauchbar, weil der Sitzende sich leicht nach allen Seiten wenden und doch eine feste Stütze an der Lehne finden kann.

Nur achte man auf die Stärke der Schraube und namentlich des Schraubenganges, weil es von dem Passen beider zu einander abhängt, ob der ganze Stuhl wacklig wird.

Nicht Jedem wird die Beweglichkeit des Drehstuhles behagen, mancher wird einen Lehnstuhl vorziehen, in dem er sich zur Erholung bequem strecken kann. Es giebt ja sehr verschiedene Auffassungen dessen, was man Arbeiten nennt, also auch verschiedene Bedürfnisse für dieselben.

Vom Stuhl des Esszimmers ist bereits gesprochen.

Die Mehrzahl der Sitzmöbel werden aber dem Ausruhen zu dienen haben. Es ist zunächst auf ihre Haltbarkeit zu sehen, wobei es nicht genügt, dass sie den Sitzenden wirklich tragen, sie müssen auch das Vertrauen hierzu äusserlich erwecken. Nur zu oft wird in der Zierlichkeit zu viel gethan. Man kann wohl ein Damenzimmer mit jenen kleinen, schwachbeinigen Stühlen ausstatten, welche für besonders vornehm gelten, aber man darf einem schweren Menschen nicht zumuthen, auf denselben Platz zu nehmen. Denn man darf Niemand der Furcht vor einer lächerlichen Lage aussetzen. Ob der Stuhl nun wirklich bricht oder nicht, ist gleichgiltig. Der Schwere wird mit Unruhe auf demselben sich niederlassen.

Ebensowenig scheinen uns die zu niedrigen, mehr gestreckt geformten Stühle in ein bürgerliches Zimmer zu gehören. Sie zwingen den Sitzenden zu einer hockenden Stellung auf der Spitze des Sitzes, oder zu einem halben Liegen. Wer eine Dame besuchte und auf solchem Stuhl Platz nehmen musste, wird empfunden haben, dass man einestheils sich wie ein Schüchterner, anderntheils wie ein Allzuvertraulicher vorkommt. Wer Räume hat, in welche nur die näheren Freunde zugelassen werden, der mag Stühle wählen, welche diesen eine lässigere, bequemere Haltung gewähren; wem solche Räume nicht zur Verfügung stehen, der suche im Zimmer einen Winkel, für welchen er jene Sitze bestimmt, biete seinen Gästen aber auch Stühle dar, welche ihnen die Möglichheit einer gemesseneren, zurückhaltenderen Stellung bieten. Man kann Beobachtungen zur Menschenkunde daran machen, wer diese, wer jene Plätze bevorzugt.

Die Stühle des Wohnzimmers seien aber auch nicht zu hoch, sondern den Frauen bequem.

Es steht natürlich im Ermessen des Einzelnen, welche Art Stühle er wählen will. Wie bei allen gewerblichen Erzeugnissen, scheint es aber wünschenswerth, dass man denselben nicht zu sehr die Dutzendwaare ansehe. So sind beispiels-

weise die oft sehr bequemen und keineswegs unschönen Stühle aus gebogenem Holz wenigstens in ihrer einfacheren Ausführung so sehr ein Merkmal des Gasthauses, dass sie in den Wohnungen wohl nur in Nebenräumen verwendet werden sollten. Von jedem Stuhl aber soll man erwarten, dass er fest stehe. Hohe Lehnen dürfen nicht zu sehr nach rückwärts gebeugt sein, weil der Stuhl sonst leicht umschlägt. Stehen die Beine eng aneinander, so wird man mit dem Stuhl leicht schaukeln, aber auch umfallen können. Stehen sie weit, so wird der Stuhl schwerer zum Schwanken oder Fallen kommen, dagegen stösst man leicht mit den Füssen an seine Beine. Hat der Stuhl wenig Gewicht, so wird man ihn bequem von einer Stelle zur andern bringen, hat er dessen viel, so wird man ihn nicht unversehens von seinem Standort rücken. Auf Polstern sitzt man weich, aber leicht warm, auf Holz hart, aber kühl. Rohrgeflecht ist angenehm, aber macht nur bei leichten Stühlen einen guten Eindruck. Die Rückenlehne stützt den Rücken, hindert aber die allseitige Benutzung des Stuhles. Ist sie eine volle, in Holz oder Polster, so macht sie den Stuhl schwer, ist sie eine nur theilweise, so drückt sie oft beim Anlehnen. So giebt es vielerlei Für und Wider, bleibt Jedem die Wahl und die Qual. Man setze sich längere Zeit auf den Stuhl, ehe man ihn wählt. Es ist die Bequemlichkeit und Angemessenheit für den bestimmten Zweck das erste Gebot, welches er zu erfüllen hat.

Die am meisten verwendeten Stühle mögen kurz aufgezählt werden: Da ist zunächt derjenige mit vier geraden, meist gedrechselten, schräg in den Holzsitz eingekeilten Beinen und schräger geschnitzter, oder nur ausgeschweifter Holzlehne. Es ist der Stuhl des Vorzimmers, der Trinkstube. Man schmückt ihn durch bunte Malerei, namentlich im Vorzimmer durch das Familienwappen, den Namenszug des

Hausherrn. Man achte, dass die Beine gut befestigt sind. Es ist dies ein Stuhl, der einer verkürzten Bank entspricht. Er stammt aus dem Bauernhause, und hat sich eine gewisse Derbheit bewahrt. Man kann ihn durch Auflegen von mit Riemen festgehaltenen Polstern auch in die reicheren Räume übertragbar machen.

Feiner ist jener Stuhl, bei welchem der Sitz aus einem Rahmen besteht, in welchen die Beine eingefügt sind. Die vorderen derselben sind meist gerade und gedrechselt, die hinteren nach hinten geschweift, um das Umkippen des Stuhles zu erschweren. Stege von oft reicher Gestaltung verbinden sie. Die Lehne ist eine Fortsetzung des Holzstückes, aus welchem die Hinterbeine gemacht sind. Es steht dem Tischler frei, Rahmen und Lehne in verschiedener Weise auszufüllen. Das Einfachste wird sein, ein Brett auf ersteren, einige Stege als letztere anzubringen. Aber auch der feinste Polsterstuhl beruht auf demselben Aufbau.

Eine weitere Ausbildung dieses ist der Lehnstuhl, bei welchem nach drei Seiten eine Lehne, seitlich für die Arme, geschaffen ist. Bei diesem, der einen Ruhesitz darzustellen hat, ist Bequemlichkeit, Anschmiegen an die Körperformen ein Haupterforderniss.

Bei allen Stühlen aber vermeide man scharfe Ecken und Kanten, die Schienbeine sind sehr empfindliche Körpertheile, die Niemand gerne in Gefahr begiebt!

Derartige Sorgen fallen bei den Polstermöbeln fort, bei welchen das Holz völlig unter dem Stoff verschwindet. Sie sind aber nur für das Frauenzimmer geeignet, denn sie sind weichlich in den Formen und ohne entschiedene Eigenform.

Vom Lehnstuhl zum Sorgenstuhl ist nur ein kleiner Schritt. Soll der erstere noch einen Theil des beweglichen Geräthes bilden, zum Tische gerückt werden können, also vielleicht auf kleinen Rädern wenigstens unter den Vorderbeinen ruhen, so ist letzterer als unbeweglich zu betrachten. Es

ist der Thron des von der Arbeit heimkehrenden, ermüdeten Hausherrn, der mit besonderer Sorgfalt nicht vornehm, aber breit, gemüthlich ausgestattet werden soll. Die Gattin wird sich freuen, ihn durch Nadelwerk schmücken zu können.

Die Ruhebank hat ihre eigene Geschichte. Denn sie ist das ursprünglich deutsche Möbel, mehr als der Stuhl. Im alten Bauernhause steht der feste rechtwinklige Tisch an einer Ecke, der Thür und dem Ofen schräg gegenüber. An den beiden Fensterwänden ziehen sich die festen Bänke hin. Zwei weitere, bewegliche konnten an die anderen Tischseiten gerückt werden. Der Ehrenplatz des Hausherrn bei Tisch ist die Ecke der Thür gegenüber. Erst später kamen Stühle auf. Das deutsche Mittelalter benutzte vorzugsweise Bänke, welche oft gleich beim Hausbau in Stein längs der Wände aufgeführt wurden. Die Rücklehne behing man mit Teppichen, Kissen und Pfühle waren zur Benutzung aufgelegt.

Die Bank hat erst im Barockstil eine reichere künstlerische Ausstattung, eine bequemere Form erlangt. Das »Sopha« ist die Form, welche ihre Entstehung aus derselben noch deutlich zeigt, während die »Chaise longue« auch ihrem Namen nach sich als verlängerter Stuhl bekundet. Das deutsche Sopha hat meist einen doppelten Zweck. Es soll zum Sitzen und zum Liegen dienen. Es vermag sehr wohl diese Aufgabe zu erfüllen. Man achte namentlich darauf, dass es lang genug sei und dass die Lehnen nicht zu steil sind, so dass man beim Liegen den Hals zu brechen fürchten muss. Die deutsche Renaissance kannte das Sopha noch nicht, die Nachbildner derselben haben es daher auch oft für nöthig gehalten, die steiferen Formen des Stuhles auf seine Lehnen zu übertragen. Man lasse sich nicht weiss machen, dass der Stil dies fordere. Das wäre ein schöner Stil, bei dem ich in meinem eigenen

Zimmer meinen Nachmittagsschlaf nur unter Seufzen abhalten kann.

Zu diesen durch Gebrauch und Gewohnheit festgestellten Formen kann man bequem noch solche hinzufügen, an welchen die eigene Erfindungsgabe sich zu bewähren vermag. Die deutsche Bank mit ihren Kissen ist so übel nicht. Man versuche nur, sie malerisch auszubilden. Das Gestell kann sehr vielfach sein. Teppiche und Stickereien, Stücke besonders prunkvoller Brokate, gepresste Sammete, Reste glänzender Frauenkleider bilden die Mittel, mit denen eine geschickte Frauenhand einen Sitz- und Ruheplatz zu schaffen vermag, der wenig kostet, das Zimmer aber oft mehr schmückt, als ein theures Sopha es vermag. Formen- und Farbensinn werden angeregt, die Wand, der Spiegel mit dem Sitze in Verbindung gebracht, etwa ein Baldachin über demselben aufgebaut, dessen Ränder Stickereien zieren und dessen obere Fläche ein seinem ersten Zwecke als Festkleid nicht mehr entsprechender Seidenstoff bildet.

Ist ein solcher Aufbau das Werk eigener Erfindung, so wird das Lob der Gäste den Schöpfer desselben doppelt erfreuen, und die Anregung bieten, dass nach und nach das ganze Haus aus der Alltäglichkeit der Mode zu einem eigenartigen und daher auch die Geister beschäftigenden Gebilde, dass es kunstvoll, eigenartig selbst bei bescheidensten Mitteln werde.

Nicht minder wie bei jedem Stuhl achte man beim Einkauf jedes Tisches auf den besonderen Zweck, welchem er dienen soll.

Namentlich die Form der Platte wird von Entscheidung sein. Viereckige Platten sind zumeist für solche Tische zu wählen, an welchen eine Arbeit verrichtet werden soll. Denn der Ellenbogen erhält hier eine bessere Stütze, als auf runder Platte. Bei dieser schwindet die Stütze um so mehr, je kleiner der Durch-

messer der Platte ist. Der Familientisch sei daher vorzugsweise viereckig. Freilich hat der runde Tisch, der dem Scheine der über ihm hängenden Lampe entspricht, auch seine Berechtigung. So seien die Tische, um welche sich eine plaudernde, nicht eine essende Gesellschaft versammelt, vorzugsweise von runder Form. Man wird dadurch erreichen, dass Viele Platz finden, ohne dass einer bevorzugt erscheint. Der Kreis um den Tisch sei nun enger oder weiter, Keiner kommt an die Ecke zu sitzen, Jeder hat sein Plätzchen, Jeder einen Ausschnitt aus dem Kreise oder dem Oval der Platte, auf welchem er seine Tasse Thee niedersetzen kann.

Geschweifte Tischplatten gehören nur an Schmucktische, nicht an solche, an welchen man sitzen will.

Weiter muss das Augenmerk auf die Stellung der Beine gerichtet werden. Je weiter die Platte über das untere Ende derselben hinausragt, desto leichter kippt der Tisch. Es ist also dadurch eine Grenze dafür geboten, die Beine zu weit von der Aussenkante abzurücken. Dies aber ist darum erwünscht, weil sie den am Tische Sitzenden vielfach unbequem werden. Bei leichteren Speisetischen, Familientischen sind die Beine am besten ganz weit aussen, in die Ecken gerückt, bei grossen, schweren Tischen wird es nichts schaden, wenn sie soweit von der Platte abstehen, dass die Kniee vor ihnen sicher sind. Nicht zu grosse, namentlich runde Tische werden mit einem Bein in der Mitte gebaut, welches dann zumeist auf drei weit auseinander gestellten Füssen ruht. Diese Bauart muss aber sehr haltbar gearbeitet sein, sollen die Platte oder die Füsse nicht leicht wacklig werden.

Die Anordnung von drei Beinen hat einen Vorzug vor der von vieren, dass nämlich der Tisch auch auf nicht ganz ebenem Boden feststeht, während von den vier Beinen eines leicht der Unterlage bedarf, um nicht frei zu spielen.

Die Tischkasten sind etwas in Missachtung verfallen, obgleich sie für einfache Haushalte, namentlich für den Familien-

tisch sehr bequem sind. Dagegen hat der Erfindungsgeist sich vielfach mit der Frage beschäftigt, wie die Tischplatte am besten vergrössert werden könne. Klapptische und Ausziehtische giebt es in den verschiedensten Formen. Sie werden überall willkommen sein, namentlich dann, wenn die nöthigen Platten sich gleich im Tisch selbst befinden und nicht besonders bewahrt zu werden brauchen.

Der Belag der Platte wird auch vom Zwecke abhängig sein. Ein gut gescheuerter Tisch ist etwas so Erfreuliches, dass es zu bedauern ist, ihn so wenig im Bürgerhause zu finden. Die Platte zu poliren ist in den meisten Fällen unzweckmässig. In den Gesellschaftsräumen wird dieselbe doch durch ein Tuch bedeckt; dazu kommt, dass die Politur durch das Aufsetzen eines heissen Gegenstandes, oft schon einer Theekanne, leidet. Ueberhaupt sollte man nur dort die Platte, etwa durch eingelegte Arbeit, schmücken, wo sie wirklich zur Schau kommt, sonst aber die Zierde des Tisches in der zweckentsprechendsten Ausbildung der Theile der Beine suchen, welche man wirklich zu sehen bekommt. Ebensowenig eignet sich farbiger Anstrich für die Platte; weil auch er leicht durch Wärme leidet. Einfaches Beizen und Wachsen wird wohl für einen Familientisch am geeignetsten sein.

Dagegen hat der Schmucktisch ganz andere Bedingungen für seine Form. Da er zum Wegsetzen von Geräth, als Untersatz für Vasen, Uhren oder dergleichen zu dienen hat, so kann seine Form eine ungleich willkürlichere sein. Entweder wird er als Konsolentisch fest an einer Wand, am liebsten unter einem Spiegel angebracht, oder er ist bestimmt, von einem Ort zum andern bewegt zu werden und hat deshalb eine mehr handliche Form. Niedrige Tische gehören in das Damenzimmer neben die niedrigen Stühle zum Fortstellen der Thee- oder Kaffeetassen, höhere neben den Spiegel für Nadeln, Schmuck und dergleichen.

Die dritte Grundform der Möbel ist die der Lade. Wie jedes Bauermädchen ihre Kleider, ihr Hab und Gut noch heute in einer Lade oder Truhe verschliesst, so waren diese einst in ganz Deutschland allgemein. Sie bestehen aus einem viereckigen Kasten, der durch einen nach oben sich öffnenden Klappdeckel abzuschliessen ist. In der Lade befanden sich eine Anzahl seitlicher kleiner Schiebfächer für Werthgegenstände. Dieselbe stand entweder auf dem Boden, oder auf vier Füssen. Durch reiche Schnitzerei oder Bemalung wurde dieses Besitzstück ausgezeichnet, welches bestimmt war, einst die Brautausstattung zu beherbergen. Die Lade blieb im Gebrauch der Frau auch im neuen Haushalt. Noch heute finden wir in vielen Theilen Deutschlands dieselbe auf den Märkten ausgestellt, bunt, nicht ohne Kunst bemalt, als sehnliches Ziel unserer Dienstmädchen, bis sie der Koffer und die Kommode überall verdrängen.

Nach und nach hat sich die Lade umgestaltet. Man fand es unbequem, die Oberseite nicht dauernd gebrauchen zu können, abräumen zu müssen, sobald das Geräth geöffnet wurde. Daher vergrösserte man die Schiebfächer und öffnete die Vorderseite des Kastens durch zwei Thüren. In den Schmuckschränken namentlich des 17. Jahrhunderts wurde diese Form immer weiter ausgebildet. Die Seitenwände wurden höher, die Thüren reicher geschmückt, die Zahl der Kästen wurde grösser. Selten fehlt aber als oberer Abschluss ein kleiner Behälter mit Klappdeckel oder einem solchen zum Schieben, welcher noch als das »rudimentäre Glied« der alten Truhe anzusehen ist.

So entstanden aus dieser zwei verschiedene heute übliche Möbel, die Kommode und der Schrank, indem bei der ersteren die Kästen mehr ausgebildet, die niedere Grundform und die vier Beine als Untersatz aber beibehalten wurden, dagegen meist die vorderen Thüren fortfielen, während beim Schrank die Thüren weiter ausgebildet und dafür die Schiebfächer

durch einfache Abtheilungen ersetzt wurden, das Ganze mehr eine Höhenentwicklung erhielt, während die Beine thunlichst verkürzt wurden.

Die Formen der Kommode wechseln stark. Einst war sie, da sie auch als Tisch, wenigstens zum Fortsetzen, benutzbar ist, mehr beliebt als heute. Sie ist ein künstlerisch ziemlich unbeholfenes Ding. Als Aufbewahrungsort für Kleider und Wäsche gehört sie eigentlich nur in die Schlaf- und Familienzimmer. Man wird gut thun, darauf zu sehen, dass sie dort mehreren Zwecken zugleich diene, dass etwa der Spiegel auf ihr Platz finde und sie so zu einer Art Toilettentisch werde, dass man sie im Wohnzimmer als Anrichteplatte benutzen könne und dergleichen mehr. Auch ein Wechsel in der Grösse, namentlich der Höhe der Kästen, ist von Vortheil. Er wird der Kommode etwas mehr Abwechslung in der Form geben. Der Rococostil hat durch Schweifungen die harte Grundform zu mildern gesucht, hier freilich ohne rechten Sinn und ohne praktischen Erfolg. Denn die Schweifungen haben ja von Haus aus den Zweck, dem hier nicht in Frage kommenden Körper sich anzubequemen; und geschweifte Kästen schliessen selten gut.

Auch der Schrank ist ein Möbel, der in seiner einfachen Grundform nur dann glücklich wirkt, wenn er sehr kräftig ausgeschmückt ist. Die alten Prachtschränke zeigen daher an ihrer Vorderfront grosse Architekturen, Nischen, Figuren, frei stehende Säulen, Schnitzereien und dergleichen. Aber die schlichte Behandlung, welche uns der Werth der Arbeitskräfte zur Pflicht macht, liefert selten etwas Erfreuliches. Daher betrachte man den Schrank im Allgemeinen nicht als Ziermöbel, sondern verwende ihn nur in den Räumen, in welchen man ihn wirklich braucht. Im Schlafzimmer wird er meist unentbehrlich sein. Die Engländer verbinden ihn zumeist mit dem Spiegel und der Kommode, indem sie ein Möbel schaffen, welches an einer Seite vier oder

fünf Schubfächer, darüber einen Schrank für Wäsche hat, während die andere Seite ganz Schrank ist, in seiner ganzen Höhe von einer Thüre verschlossen wird, welche durch Einlassen eines grossen Glases als Spiegel benutzt wird. Sie wählen lieber zwei solche, oft malerisch aufgebaute Möbel, als dass sie eine grosse Kommode und einen zweiflügeligen Schrank gebrauchen.

Man soll bei diesen Dingen nicht denken, dass das Gebräuchliche allemal das Praktischste sei. Wir Deutsche haben uns hinsichtlich der Möbel lange mit der Nachahmung französischer Muster begnügt, ohne dass bei uns die Lebensbedingungen dieselben sind. Wenn man englische und amerikanische Möbel in Vergleich mit den bei uns üblichen sieht, wird man oft erstaunt sein, wie viel mehr jene sich für unser Dasein eignen, als die französischen Formen. Es ist aber nicht unsere Aufgabe, diese nachzubilden, sondern unserm eigenen Wunsche Entsprechendes zu schaffen. Wer also Schrank oder Kommode bestellt, achte auf seine eigenen Gewohnheiten. Er überlege sich, wie ihm beim Anziehen die einzelnen Gegenstände am Bequemsten zur Hand sind, versuche selbst eine Skizze der einzelnen Behälter und ihrer Lage zu einander zu machen, wo er ein reines Hemd, seine Manschettenknöpfe, sein Rasirzeug, seine Kleider finden will, und fordere vom Tischler, dass er diesen Wünschen Form gebe. Oder noch vielmehr achte die Frau auf sich. Es fehlt in unseren Dutzendmöbeln fast überall an kleineren Behältern. Der Schmuck, die Spitzen und Bänder, die Taschentücher und Fächer, die Handschuhe und die Strümpfe, alles dieses treibt sich in grossen Schubfächern herum, während doch ebensogut solche vorhanden sein könnten, die eigens für sie geschaffen sind, in welcher die Ordnung leichter, übersichtlicher zu erhalten ist, als in den allgemeinen Wäscheschränken. Die Französinnen bewahren die Kleinigkeiten, welche sie zu ihrem Anzuge und Schmuck gebrauchen, in Zierschränken, die Eng-

länderinnen bauen auf dem Toilettentisch zwei kleine Kommoden auf, zwischen denen der Spiegel hängt. Die deutsche Frau hat aber nur zu oft nichts als zufällig gesammelte Pappkästen und rothe Bändchen, um die einzelnen Dutzende ihres Wäschereichthums zusammen zu binden.

Ein ganz eigenartiges Möbel ist das deutsche Buffet, welches seine Herkunft vom alten Geschirrgestell mehr und mehr verleugnet hat, obgleich in unseren Küchen dieses noch eine wichtige Rolle spielt. Der Geschirrschrank besteht dort meist aus dem unteren, durch Thüren geschlossenen Kasten, der über dieser befindlichen Tischplatte zum Anrichten und aus einem flachen Gestell, um Teller, Gläser, Krüge darin zu bewahren. Letzteres wird wohl auch durch Glasthüren geschlossen. Genau aus denselben Theilen hat der Schrank unseres Speisezimmers zu bestehen. Der untere Kasten sei verschliessbar, doch wird man gut thun, für Kühlbecken und dergleichen einen freien Raum zwischen den beiden Thüren oder an den Seiten zu lassen. Ein vielfach vorkommender Fehler ist, dass die Platte des Buffets sich nicht verwenden lässt, namentlich weil die oberen Kästen zu tief gebildet oder zu niedrig über dem unteren angebracht sind. Der obere Kasten hat vorzugsweise den Zweck, das beste Geschirr zur Schau zu stellen.

Während wir alte Teller an den Wänden anzubringen uns gewöhnt haben, sind wir noch zu bescheiden, die Erzeugnisse der heutigen Töpferkunst zum Schmuck unserer Esszimmer zu verwenden. Freilich bei Vielen haben wir hierin nur allzu sehr Recht. Aber doch nicht bei Allen. Auf Borden und im Buffet sei dem Geschirr ein offener Platz eingeräumt, und zwar jenem, welches wirklich benutzt wird. Denn dieser Zusammenhang zwischen Gebrauch und Schmuck er-

höht erst den Reiz, selbst wenn das Speisezimmer nach und nach des letzteren durch den Gebrauch theilweise beraubt wird. Kann es etwas Hübscheres für den Gast geben, als zu sehen, wie ihm und seinem Vergnügen Alles, was zum Hause gehört, dient und zur Verfügung steht!

So kommen wir auch über die Sitte hinaus, uns mit Geschirr zu beschweren, das nie gebraucht werden soll und zum Anschauen da ist, das wie Bilder an den Wänden hängt.

Dem Gebrauch entsprechend sei also das Buffet eingerichtet. Es zeige den Reichthum an auf Borden aufgestellten Tellern, an grossen Schüsseln und Terrinen, an Kannen und Tassen. Aber auch dem Silber sei sein Platz eingeräumt. Die Glanzstücke des Hauses unter Glas geborgen, doch offen zur Schau. Man sorge aber auch für Vasen und für Blumen für die Festtage, damit das Zimmer nicht kahl erscheine, wenn seine Schätze dem Gebrauche dienen.

Wer aber im Voraus weiss, dass es im Geschirrschrank unordentlich aussehen werde, der hüte sich vor solcher Offenheit, der kaufe ruhig ein »Buffet« mit festen Thüren, auch für den Oberschrank und mit den so beliebten »Jagdstücken« in Holzschnitzerei, gleichviel, ob er auch nur sein eigener Kammerjäger ist.

Zum Geschirrschrank gehören auch die Borde an den Wänden, welche vor wenig Jahren im Bürgerhause noch ganz fremd waren, jetzt aber im Speisezimmer selten fehlen. Freilich hat es dabei den Uebelstand, dass wir nicht die Standbretter für eine Anzahl von Gegenständen unseres Besitzes uns anschaffen, sondern dass wir meist in Verlegenheit sind, was wir auf die ohne Zweck beschafften Bretter stellen sollen. Da werden denn Schaugefässe aller Art angeschafft, die nie benutzt werden, meist auch gar nicht zu benutzen sind. Die Gebrauchsgegenstände aber, welche sehr gut auf dem Borde Platz haben könnten, werden ängstlich fortgeschlossen, weil sie frei stehend leicht verstauben. Die thüringer Bauernburschen

ziehen ja auch ihre Sonntagsröcke nicht an, um sie nicht zu verderben!

Zwischen der Kommode und dem Schrank steht noch eine Reihe von Möbeln mitten inne, welche unter allerhand Namen marktgängig sind, in welchen der Verschluss durch Thüren, oder die Abtheilung in Schubfächer in verschiedener Weise durchgebildet wurde. Es haben sich in verschiedenen Ländern und Städten einzelne bestimmte Formen herausgebildet, wie das Leben sie eben fordert. Es kann unsere Aufgabe nicht sein, sie alle einzeln durchzusprechen.

Zu den Möbeln gehört auch noch der Spiegel. Derselbe hatte früher in ausgesprochnerer Weise als heute einen doppelten Zweck. Neben dem jetzt fast allein massgebenden, sich im Spiegel betrachten zu können, war dessen Aufgabe, zur Erleuchtung des Raumes mitzuwirken, indem er die Lichter wiederspiegelte. Einst fand sich hinter jedem Wandarme ein Spiegel in Glas oder polirtem Silber. Seit wir so viel bessere Beleuchtungsmittel haben, als es die Wachs- oder Talgkerzen sind, ist diese Aufgabe fortgefallen und erscheinen uns die grossen Spiegel über den hohen Kaminen in alten Schlössern zwecklos.

Aber ganz sind sie dies doch nicht. Den Spiegel geschickt aufzuhängen, ist bei der Anordnung eines Zimmers von grossem Werth. Man kann nämlich durch kein Mittel besser einen dunkelen Winkel erhellen, als durch einen Spiegel, in welchen helle Dinge wiederstrahlen. Wenn schon regelmässig ein heller Gegenstand in eine dunkele Ecke gehört, damit man den Eindruck erhalte, dass das Auge alle Theile des Zimmers erreichen könne, so wird der Spiegel doppelt gute Dienste leisten.

Er soll also am besten so angebracht sein, dass er selbst im Dunkeln, die vor ihm befindlichen Gegenstände aber im Lichte sich befinden. Daher ist die Fensterwand und sind

die an diese anstossenden Ecken vorzugsweise für den Spiegel geeignet.

Dagegen ist darauf zu achten, dass man von den Sitzplätzen aus sich nicht selbst im Spiegel sieht. Denn es ist ein sehr peinliches Gefühl, stets sich selbst beäugeln zu müssen, oder doch vor den Uebrigen als einer zu gelten, dem es Freude macht, sich im Spiegel zu sehen. Denn nur mit Mühe wird man es über sich gewinnen, nicht nach seinem geliebten Ich hinüberzuschielen, wenn es einem so unangenehm bequem gemacht ist.

Ueberhaupt sollte der Spiegel nur in den Ankleidezimmern einen andern Zweck haben, als das Wiederstrahlen des Lichtes. Der Umstand, dass man glaubt, in jedem Raum müsse Gelegenheit zu körperlicher Selbstbetrachtung geboten sein, hat bei uns die Unsitte hervorgerufen, dass selbst Herren ganz unbekümmert um die Anwesenden vor dem Spiegel ihren Anzug vollenden. Wo ausser in Deutschland wäre es möglich, dass ein Lieutenant, also ein Mann der guten Gesellschaft, an öffentlichem Orte vor den Spiegel trete und mit zwei Bürstchen seinen Scheitel selbst an der Seite verbesserte, die dort nicht zu sehen ist. Man hat den Eindruck, als werde er im nächsten Augenblick seine Zahnbürste zum Vorschein bringen. Fremde Völker, Engländer und Franzosen, werfen uns nicht mit Unrecht diese Unsitte vor.

Im Ankleidezimmer dagegen grosse Spiegel zu besitzen um sich überzeugen zu können, ob die Kleidung in allen Theilen fertig und angemessen sei, ist ein Bedürfniss, dem wir oft nicht völlig Genüge gethan sehen. Lieber dort etwas mehr und in den Wohnzimmern weniger! Dort sei das Glas, hier der Rahmen der Gegenstand der Prachtentfaltung.

Soll man die Uhr mit zu den Möbeln rechnen? Gewiss nicht im Sinne dessen, welcher das Werk baut, wohl aber

hinsichtlich des Gehäuses. Eine Uhr gehört in jeden Raum. Nicht nur, weil es angenehm ist, zu wissen, wie die Zeit fortschreitet — das können wir fast ebenso bequem an der Taschenuhr sehen, sondern weil sie ein belebendes Glied der Einrichtung ist. Vielen ist daher jene Uhr, an welcher man den Pendel sieht, am willkommensten. Wie man sich einen Vogel im Zimmer hält, um an seinem Gezwitscher, seinem Springen und Klettern zu erkennen, dass der Raum um uns nicht in Erstarrung sich befindet, dass wir in ihm nicht allein sind, so giebt das kräftige Tick-Tack der Pendeluhr uns erst recht den Eindruck des Gemüthlichen.

Wer das noch nicht weiss, der lasse einmal seine Uhr so stellen, dass sie während seines Dämmerstündchens nach Tisch oder am Abend plötzlich und in ihn überraschender Weise still steht. Gerade wenn ringsum die tiefste Ruhe herrscht, wird er auffahren, sobald das Ticken sein Ende erreicht hat. Er achtete nicht auf den längst gewöhnten Ton, nun da er fehlt, erscheint ihm die Stille unheimlich. Nicht nur der Müller weckt aus süssem Schlummer auf, wenn das Werk nicht mehr geht!

So lobe ich mir die alte Standuhr mit lautem, vollem Schlage, kräftigem Pendelschwung, ein stattliches Gebäude, welches Zutrauen erweckt.

Es hat das deutsche Gewerbe in der Formengebung der Uhren in dem letzten Jahrzehnt grosse Fortschritte gemacht. Die alte, naturalistische Stutzuhr ist verschwunden, das Gehäuse ist wieder in zweckgemässe und dabei reich ausgestattete Formen gebracht worden. Namentlich die kleineren Gehäuse sind meist zierlich gearbeitet, während an Chronometern noch arge Sünden vorkommen. Man bedenke dabei, dass die meisten Uhrmacher die Werke beziehen und auch die Gehäuse entweder nach eigenen Angaben beim Tischler machen lassen oder fertig von diesem kaufen, um sie mit vom Gürtler erstandenen Messing-Schmucktheilen zu belegen, dass

mithin für den, welcher sich ein Gebäude nach seinen besonderen Wünschen fertigen lassen möchte, kein Hinderniss hierzu besteht, als die Anbequemung an die vorhandene Gehäuseform und die Ueberwindung des Schlendrians bei den Gewerbtreibenden. Also ist auch die Uhr ein Erzeugniss, bei dessen Erwerbung man nicht von den Zufälligkeiten des Lagers abhängig ist, wie die Käufer zumeist glauben, sondern in dem die eigenen Gedanken zum Ausdruck gebracht werden können.

Freilich thun auch die Uhrmacher wohl daran, dass sie sich weigern, den Forderungen einzelner Theile der Kundschaft zu folgen! Denn was gefällt nicht alles: da ist ein buntes Bild in Farbendruck, eine Rheinlandschaft mit einer Burg, deren Thurmuhr »ächt« ist; da ist eine Bajadere in Bronce, welche einen runden Kasten hoch hebt, aus welchem der Pendel herabhängt, da liegen zwei Landsknechte in vergoldetem Zink über einem Fass, dessen Boden als Zifferblatt dient! Solche Dinge sind nicht so einfach zu bestellen, wie ein ordentliches, zweckgemässes Holzgehäuse, welches, ähnlich wie die Möbel ausgestattet, mit diesen zu einem stattlichen Ganzen sich vereinigt. Und doch stehen diese Werke einer für »höher« geachteten Kunst merklich tiefer als das verständige Alte.

Die Tafel. Der Tisch unserer Altvordern war vorzugsweise mit irdenem Geschirr und Zinn gedeckt. Das eine war von tief brauner Farbe und bunt bemalt, das andere hatte den freundlichen Schein des Mondlichtes. Farbe und lustige Glanzlichter wechselten miteinander auf dem roth und blau gestickten Tischtuch.

Heute ist das Tischzeug vorwiegend weiss: Weisser Damast, weisses Porzellan, farblose Gläser, ganz glattes, weisses Silber. Auch hier hat der Klassicismus mit der Farbe fast völlig aufgeräumt.

Das Zinn wurde aufgegeben, einestheils, weil es zu theuer war, anderntheils, weil es sich nicht ganz leicht reinigen lässt. Man kann heutzutage suchen, bis man Jemanden findet, der schon auf einem Zinnteller gegessen hat, er sei denn im »Bratwurstglöcklein« zu Nürnberg, jener berühmten altväterischen Frühstücksstube, gewesen. Man versuche es einmal und man wird erstaunt sein, wie angenehm das Zinn ist, wie weich es sich auf demselben schneidet, wie warm sich die Gerichte erhalten und wie kalt das Bier im Zinnkruge bleibt. Es ist daher meines Erachtens eine Schmälerung unseres Wohlbefindens, dass das Zinn völlig geächtet worden ist. Für Salzfässer, Essigständer und zahlreiche andere Dinge ist es gewiss schöner als die ärmlichen dünnblechigen und leichten Silber- und Neusilberarbeiten, welche jetzt auf unseren Tischen mehr ein Bild der Armuth als des Wohlstandes geben.

Anders ist es mit der irdenen Waare. Das Porzellan hat diesem gegenüber ausserordentliche Vortheile. Es ist fester, kann daher schwächer und auch leichter gebildet werden, und zerbricht trotzdem schwerer. Wenn aber ein Stück ausbricht, wird die Bruchfläche nicht wie beim körnigen Tonzeug schwarz, sondern lässt sich leicht auswaschen, so dass man den Schaden schwer und minder unangenehm bemerkt.

Die Farbe des Porzellans ist im Bruch weiss. Das Irdenzeug wird meist erst weiss durch die Glasirung. Aber auch die Farblosigkeit an sich ist hier ein Vorzug. Denn wenn man isst, will man auch deutlich sehen, was man isst. Dies wird auf weissem, ungemustertem Grund am besten geschehen.

Der Zweck des Tellers beschränkt also seine Ausstattung. Namentlich die Mittelfläche desselben soll womöglich unverziert sein. Es wurde schon darauf hingewiesen, dass mit dem Wachsen des »Kunstwerthes« der auf diesem angebrachten Malereien der wahre Kunstwerth des Tellers, der zugleich ein Nutzwerth sein soll, immer tiefer sinkt. Denn auf einer Nachbildung

der Sixtinischen Madonna kann man kein Sauerkraut essen. Es ist also besonders darauf zu achten, dass wenn der Teller am Boden wie am Rand ein Muster zeigt, dies nur eine Flächenverzierung sei und nichts Wirkliches vorzustellen, nicht sich dem Bilde zu nähern beabsichtige. Je reicher die Teller sind, desto grösser ist die Versuchung, denselben eine Ausschmückung zu geben, die ihrem Wesen widerspricht. Kein Muster ist in Deutschland für Essgeschirr weiter verbreitet und zwar in Porzellan, wie in Steingut, als das »Zwiebelmuster«. Dasselbe ist japanischen Ursprungs und zeigt die stilisirten Formen nicht der Zwiebel, sondern der Granate. Es ist aber gerade bezeichnend, dass man gar nicht erkennt, was dasselbe für eine Pflanze darstellen solle, es ist die Bedeutungslosigkeit der grosse Vorzug des Musters. Sein Fehler liegt aber darin, dass es zu mechanisch, zu geistlos wiederholt wird, dass ein Teller genau wie der andere aussieht. Denn bei einem so willkürlichen Aufbau, wie er im Zwiebelmuster beliebt ist, erwartet man, dass der Maler frei die wenigen Motive über die Fläche vertheile. Sie würden sich, sobald sie nicht sklavisch nach einem alten Vorbilde geschaffen werden, bald dem modernen Kunstempfinden entsprechend umbilden, sie würden uns stilistisch mehr entsprechen, wenn sie das Ergebniss eines fortschaffenden Kunstgefühles wären. Je anspruchsvoller auch sonst das Muster wird, desto beleidigender wirkt die Wiederholung. Ein Teller, der für sich ganz hübsch durch seine Zeichnung wirkt, etwa ein Paar Vögel auf dem Boden hat, wirkt langweilig im Dutzend, wenn der Maler nicht Geist genug hat, das Mittelbild stets zu verändern.

Aber wieviel solche Maler giebt es und wie soll es bei den zahlreichen Tellern gehalten werden, deren Ausschmückung auf mechanischem Wege, durch Bedrucken, erfolgt.

Die Völker, bei welchen das Porzellan heimisch war, die Japaner und Chinesen, haben es unzweifelhaft auch verstanden, dasselbe am zierlichsten und zweckmässigsten zu schmücken

und zu formen. Unser ganzes Tischzeug, namentlich das des Frühstückstisches, ist noch heute dem ihrigen nachgebildet. Die Bemalung hat einen besonderen Reiz dadurch, dass sie von der bei den europäischen Stilen fast ausnahmslos geltenden Regel der Symmetrie abweicht und die Ornamente flott, scheinbar ohne Absicht, aber doch mit feinem Gefühl über die Fläche vertheilt. Das ist möglich bei der grossen Zahl der mit ihrer Aufgabe vertrauten Maler. Auch auf unseren Bauerntellern finden wir eine Umgestaltung der Naturnachahmungen, etwa von Früchten und dergleichen durch die Flüchtigkeit der Ausführung, mithin eine unbeabsichtigte und als solche berechtigte Stilisirung. Was aber auf technischem Wege geschaffen wird, dem darf man Willkür nicht ansehen, denn es ist immer eine absichtliche. Und die wirkt wie gekünstelte Unbefangenheit der Frauen, nicht angenehm, sondern abstossend. Hier also muss unbedingt eine planmässige, wohl abgetheilte Ornamentation Platz greifen. Die Maschine und das Japanerthum passen eben nicht zusammen.

Auch hinsichtlich der Farben können die orientalischen Muster als Vorbilder gelten. Das tiefe Blau, ein entschiedenes Roth, sowie Gold sind die vorwiegenden Töne. Die Teller erhalten durch sie lebhafte Farbe, ohne dass ihr Schmuck mit den Gerichten, welche man von dem Geschirr zu essen hat, in Widerspruch träte.

Der Reichthum des Schmuckes kann sich an den Schüsseln, namentlich an der Aussenseite, welche von den Speisen nicht berührt werden, wesentlich steigern.

Aber nicht das Porzellan allein vermag den Tisch zu schmücken. Das Steingut vermag es oft in noch höherem Grade. In England giebt man demselben gern einen Elfenbeinton an Stelle des bläulichen Weiss. Man ahmt dort eben nicht Porzellan nach, sondern behandelt auch Steingut seinen Eigenarten gemäss. So giebt das Geschirr einen Gegensatz zu dem Weiss des Tischtuches, welcher höchst angenehm

wirkt. Auch erscheint die Bemalung, bei welcher braune Töne vorwiegen, um so einheitlicher, je mehr der Grundton Farbe besitzt. Steingut ziert dort auch die feinste Tafel, während bei uns, so lange es als Ersatz für Porzellan gilt, man sich desselben oft schämen zu müssen glaubt.

Von grosser Bedeutung für den Tisch ist eine geschickte Auswahl der Gläser.

Das krystallhelle Glas ist sehr schwer in wirklich künstlerische Formen zu bringen, da es bei seiner Durchsichtigkeit fast wie körperlos erscheint. Daher haben alle kunstgewöhnten Zeiten versucht, demselben eine festere Gestaltung zu geben, sei es, indem sie dem Glas seine braune oder grüne Naturfarbe liessen, wie wir sie in unseren Weinflaschen kennen, sei es, dass sie die Gläser »montirten«, d. h. einzelne Theile in Metall fassten, sei es, dass man durch farbige Verzierungen den Glaswandungen mehr Körper gab.

So sind denn verschiedene Formen für den Gebrauch eingeführt worden.

Eine der schönsten Glasformen ist wohl das deutsche Weissweinglas, der Römer. Seine Eigenarten sind der derbe, cylinderartige, nach unten wie eine Trompete sich erweiternde Fuss, welcher durch Einschnürungen, aufgelegte Glasklümpchen, sogen. »Butzen«, verziert ist, der nach Art des Eies gebildete Kelch, die schöne warme Farbe des bräunlichen oder grünlichen Naturglases. Man kann so ein Glas fest auf den Tisch setzen, ohne Furcht, es zu zerbrechen. Der Wein funkelt, in seiner Farbe erhöht durch den Ton der ihn umfassenden Wandungen, es ist ein kräftiges, gemüthliches Wesen in dem Glase.

Was aber haben die Glasbläser aus der Form gemacht. Sie bleichen das Glas, um es dann »schön«, d. h. in einem giftigen Grün zu färben. Der Stiel ist nicht mehr ein kräftiger

Cylinder, sondern ein spindeldürrer, massiver Körper, das ganze Glas ist so dünnwandig, so ätherisch, dass wir in steter Angst sind, es zu zerbrechen. Je feiner der Tisch, desto feiner ist das Glas, d. h. es gewinnt nicht an Farbe, nicht an Schönheit, nicht an Brauchbarkeit, sondern es wird immer farbloser, immer weniger sichtbar, immer zerbrechlicher, weil ja doch das »Duftige«, das Körperlose nach Meinung unserer Gesellschaftsmenschen auch das Vollendete sei. Auch das Krystallglas hat seine grosse Schönheit. Aber nicht seine Durchsichtigkeit giebt ihm den künstlerischen Werth, sondern die Fähigkeit, das Licht gleich einem Edelstein zu brechen, zu blitzen und zu funkeln und dem Tisch dadurch ein erhöhtes Leben zu geben. Daher soll das Krystallglas auch wie ein Edelstein bearbeitet, d. h. geschliffen werden. Die breiten leuchtenden Flächen sollen mit kleinen Facetten wechseln, die Wandungen dadurch dem Blick mehr Anhalt bieten, dass Ornamente eingeschliffen oder eingeätzt oder mit Glasfarben aufgemalt sind.

In früheren Zeiten, namentlich im Anfang des 18. Jahrhunderts, war es üblich, seinen Freunden zu festlichen Gelegenheiten besonders reich geschliffene Deckelpokale zu überreichen. Sie bildeten einen schönen Besitz des Hauses und hatten ihren Platz auf der Tafel oder im Geschirrschrank neben den silbernen Bechern und gemalten Glashumpen, welche das 16. und 17. Jahrhundert vorzog. Das blitzende Krystallglas als Schmuckgegenstand ist nur zu sehr aus der Gewohnheit unserer Einrichtungen verschwunden.

Dagegen hat man das Malen der Gläser wieder aufgenommen, ohne jedoch die Alten zu erreichen, welche ihre Darstellungen mit wenigen, kräftigen Tönen sicher und unbefangen zur Schau brachten, während bei uns die Neigung immer dahin geht, etwas »Höheres«, also Bilder auf den Gläsern anzubringen. Jedoch giebt es in Deutschland jetzt bereits eine grössere Anzahl von Glashütten, welche den an sie zu stellenden künstlerischen Aufgaben im höchsten Grade

gewachsen sind, und von der Nachahmung guter alter Formen zu erfreulicher Selbständigkeit sich durchgearbeitet haben.

Weiterhin bildet das Silber einen wichtigen Theil der Ausschmückung unserer Tafel. Der grosse Unterschied zwischen den älteren Silberarbeiten und den neueren besteht darin, dass erstere mehr Gewicht darauf gelegt zeigen, dass man die Arbeit, letztere, dass man den Stoff bewundere. »Schweres« Silber spielt bei uns eine Rolle, d. h. unsere Hausfrauen haben eine besondere Freude daran, dass recht viel Metall an ihren Löffeln oder Gabeln ist — gewiss eine sehr unkünstlerische Auffassung. Es wird daher dafür gesorgt, dass man das schwere Silber auch merke, man sucht breite Flächen und giebt diesen durch Politur den grösstmöglichen Glanz. Es kommt noch dazu, dass polirtes Silber einen stark weisslichen Schein hat, also für doppelt vornehm gilt.

Die Blüthezeit des deutschen Kunstgewerbes hatte geradezu eine Abneigung gegen den Silberschein. Bei ihrem Geschirr liess sie die Flächen entweder matt, oder sie brach ihren Glanz durch eingeätztes, eingeritztes oder getriebenes Ornament, oder sie vergoldete sie. Der Grund hierfür ist darin zu suchen, dass der Glanz ein kalter, unfreundlicher ist, während das matte Silber einen kräftigen graublauen Ton hat, der in die ganze Farbengebung der Zeit hineinstimmte.

Nun hiesse es unseren Hausfrauen die beste Freude verderben, wollte man ihnen zumuthen, ihr Silber ungeputzt zu lassen. Aber sie können doch beim Einkauf darauf sehen, dass die polirten Flächen an denselben thunlichst durch Ornament beschränkt werden. Namentlich wird das am Stiel von Löffeln und Messern möglich sein. Mehr aber noch an dem sonstigen Tischgeräth, an Tafelaufsätzen und dergleichen. Hier schätzt der Kunstverständige den Werth vorzugsweise in der Arbeit, nicht nach Pfunden Silber, hier will man also auch kein

Prunken mit dem Stoffe, mit dem fahlen Scheine des Metalles, sondern man will seinen schönsten Vorzug, seine ausserordentliche Bildsamkeit zu anmuthigen Formen, in Anwendung gebracht sehen.

Und es giebt solcher Formen ja so unendlich viele, es ist unser Tisch so arm an Silber geworden. Trinkt sich doch Sekt aus keinem Behälter besser, als aus dem innen vergoldeten Kelch eines Bechers, in welchem er selbst wie aufsprudelndes Gold erscheint; war nicht der silberne Salznapf, der Ehrenbecher, der Tafelaufsatz, die Giesskanne ein schöner Schmuck des Tisches unserer Ahnen, für welchen sie gern auf manchen anderen Besitz verzichteten?

Das Prunken mit dem Material wird erst recht peinlich, wenn dieses selbst nicht ächt ist. Die Erzeuger von Neusilber und ähnlichen Stoffen haben sich stets nur auf den Standpunkt zu erheben vermocht, das Silber thunlichst getreu nachzuahmen. Kaum Einem ist es eingefallen, die Eigenheiten des von ihm verarbeiteten Metalls auch nach der künstlerischen Seite zu untersuchen und auszubilden. Denn so wenig es eine Schande ist, von Steingut zu essen — es sei denn, man habe die Absicht, dem Gaste weiss zu machen, dass er Porzellan vor sich habe — so wenig brauchen wir uns darüber zu grämen, wenn wir Neusilber für unsere Gabeln und Löffel wählen, sobald diese nicht die Anmassung haben, für etwas Besseres gelten zu wollen, als sie sind. Nicht der Stoff ist unkünstlerisch, sondern die Sucht, ihn zu verhehlen. Erst diese lässt einen Haushalt ärmlich erscheinen. Solange also die Erzeuger von Neusilber nicht diesem gemässe Formen zu erfinden vermögen, so lange sie in der geistes- und stoffarmen Nachbildnerei des Silbers verharren, greife man lieber wieder zu dem alten, gemüthlichen Zinn, das wahrlich einen höheren Schmuckwerth hat, als jene Surrogate.

Den Grund für die Wirkung der verschiedenen Gebrauchsgegenstände an der Tafel bildet das Leinen. Von jeher liebte

die deutsche Hausfrau hier ein glänzendes Weiss. Und sie hat Recht. Denn abgesehen davon, dass man jeden Flecken, auf diesem am besten erkennt, dass also dem Gast die Sauberkeit der Tafel ganz klar vor Augen gestellt wird, ist es ein Vortheil des weissen Tisches, dass er das Licht am stärksten auf die Gesichter der ihn Umsitzenden zurückwirft, dass die Tafelrunde somit in einer freundlichen Helligkeit inmitten des sonst tief gestimmten Speisezimmers sitzt. Das weisse, leuchtende Tuch hält die Gesellschaft gewissermassen zusammen.

Unsere Damaste erhalten einen besonderen Werth durch ihre Musterung. Dieselbe ist meist eine durch ausschliesslich weisse Fäden gebildete. Man erkennt sie nur dadurch, dass Ketten und Schuss das Licht verschieden auffangen, bald also die eine Fadenreihe ein stumpfes, bald ein glänzendes Weiss hat. Nur dem aufmerksamen Auge wird sich das Vorhandensein eines Musters, nur dem prüfenden seine Gestalt offenbaren. Es äussert sich also im Damast eine künstlerische Bescheidenheit, welche um so angenehmer berührt, je seltener man ihr in unserem Gewerbe begegnet. Der Erfolg derselben ist ein sehr glücklicher. Das Tuch wirkt, belebt, es glänzt und spielt im Lichte der Lampe oder der Sonne, ohne dass das Auge zu sehr beschäftigt wird. Wenn auch öfter in der Wahl des Musters Fehlgriffe vorkommen, Jagden und Figuren, also Bilder nachzuahmen versucht wird, so verhindert die Bescheidenheit der Ausführung, dass diese allzu lästig wirken. Nur diese oder jene Hausfrau prüft den Damast so genau, um das Muster zu erkennen. Meist aber werden verständigerweise einfache Flachornamente zur Ausstattung der Tischtücher gewählt.

Aber das wachsende Bedürfniss nach Farbe hat auch den gedeckten Tisch berührt. Der »Läufer« ist auf ihm heimisch geworden, ein bunt verziertes Tuch, welches die Mitte der Tafel füllt. Zumeist ist es Frauenhand, welche denselben durch Kreuzstich schmückt. Und sie thut recht an dem Werk.

Den Kreuzstich mit seinen einfachen oder reicheren Mustern wird sie mit Vorliebe benutzen, sowie das Garn in tiefem Blau oder Roth, welches fast allein in der Wäsche beständig ist, ja durch dieselbe erst recht mit dem Weiss des Grundes zu mildem Kontrast gebracht wird. Aber leider ist auch hier das »Zuviel« nur zu oft ein Hinderniss. Da soll der Tischläufer eine ernstere Bedeutung bekommen. Sprüche werden eingestickt. Das scheint sehr schön bis zu dem Augenblick, in welchem ein Gast auf den gewiss nicht unbescheidenen Gedanken kommt, den Spruch lesen zu wollen: Er muss erst eine Anzahl Schüsseln aufheben, ehe er hinter den Sinn des Läufers kommen kann. Zweck und Inhalt stehen also in völligem Gegensatz.

Es ist ein eigenthümliches Gefühl, vor einer Obstschüssel während eines Essens zu sitzen, unter deren Fuss eine Stickerei hervorschaut, in welcher man vier Menschenbeine deutlich erkennt. Es ist unschicklich, die Schüssel fortzurücken. Endlich kommt sie in Gebrauch. Ach so! Amor und Psyche haben unter der Schüssel geschmachtet! Sehr schöne Arbeit! Sehen Sie nur . . . .

Da setzt leider der Nachbar die Rothweinflasche gerade dem Amor auf den Kopf!

Wäre es nicht hübscher, den kostbaren Läufer an der Wand aufzuhängen. Für den Tisch ist er zu schön!

Es giebt aber noch eine andere Art, Farbe auf den gedeckten Tisch zu bringen. Das ist durch die Blumen und durch die Früchte. Sie wird viel zu wenig benutzt im deutschen Hause. Beim Decken bedenke man zunächst eines. Jeder Einzelne soll Jeden an der Runde völlig bequem sehen können. Das muss den Massstab für die Tafelaufsätze, für die Blumensträusse und Fruchtschüsseln geben. Meist sind sie viel zu hoch. Sie sollten 20 cm nicht viel übersteigen. Denn nichts ist peinlicher, als denjenigen, mit welchem man zu sprechen beabsichtigt, nicht sehen zu können. Wählt man

aber doch höhere Aufsätze auf die Tafel, so achte man darauf dass sie in Gesichtshöhe die geringste Ausladung, die breiten Massen aber mindestens 30 cm über dem Tische haben. Man soll es nicht als eine Erlösung betrachten, wenn der Schmuck vom Tisch beseitigt wird. Wer also nicht steife »Diners« oder »Soupers« liebt, bei welchen das Essen die vorwiegende Beschäftigung ist, sondern solche Gesellschaften, bei denen das Gebotene nur als Anregung zu um so regerem Geistesaustausch, zur Heiterkeit und Festlaune gilt, der verzichte auf den Ausblick störenden Schmuck des Tisches und begnüge sich damit, denselben wie einen Teppich, wie ein Blumenbeet zu schmücken. Eine geschickte Frau kann so eine Tafel von anheimelndem Reiz herrichten, wenn sie nur niedere Schüsseln im Mittel aufstellt, schlanke Ehrenbecher, hochstielige Pflanzen und dergleichen Schmuckgegenstände zwischen diesen anordnet, welche den Blick nicht sperren, die ganze Fläche des Tisches aber bis an die Glasreihen heran mit in Schalen aufliegenden und frei verstreuten Kindern der Flora füllt.

Das Prunkgeräth. Gelegentlich der Ausstattung der Wände war von den einzelnen Zweigen der hohen Kunst die Rede, welche im Bürgerhause zur Verwendung gelangen könnten. Es blieb aber unerörtert, inwieweit das Kunstgewerbe hier in Frage käme.

Man versteht unter Werken der hohen Kunst solche, welche im gemeinen Sinn ohne Zweck sind, welche also nicht einer Benutzung unterliegen. Auch in einem höheren Sinn soll die Kunst nicht einen Zweck haben. Es ist nicht ihre Aufgabe, erzieherisch zu wirken; zum Mindesten soll man ihr sie nicht anmerken. Das Kunstwerk ist, wie ein lebendes Wesen, um seiner selbst willen da.

Dagegen ist das rein gewerbliche Erzeugniss, das Werkzeug, nur um seines Zweckes willen da. Wenn nicht die

Möglichkeit vorhanden ist, dass es benutzt werde, so ist es werthlos, im Wege, eine Last für den Besitzer.

Mitten in zwischen beiden steht das kunstgewerbliche Erzeugniss, das einen Zweck haben und doch Eigenschaften besitzen soll, die es über die gemeine Gebrauchsform erheben. Seine Schönheit aber beruht darin, dass es eine verständige Mitte zwischen beiden Erscheinungsformen inne hält. Nähert es sich zu sehr der hohen Kunst, so ist die dem Gegenstande zu Grunde liegende Gebrauchsform eine Verneinung der geforderten Zwecklosigkeit, entbehrt es zu sehr der Kunstform, so geht es zur rein zweckmässigen Gestaltung über, fordert demnach auch einen regelmässigen Gebrauch, soll es nicht als unnütz erscheinen.

Wenn also ein Gegenstand kunstgewerblich gebildet werden soll, muss man nach dem Umfange seiner Verwendung fragen. Dinge, welche täglich und stündlich in Benutzung sind, zu kunstmässig zu schmücken, wäre selbst im reichsten Haushalte ebenso unschön, wie wenn man sie aus einem zu ihrem Zweck in keinem Verhältniss stehenden Stoffe bildete. Scheuerlappen in Haute-lisse-Stickerei sind kein Beweis eines das ganze Haus durchdringenden Kunstsinnes.

Dagegen wird man selten und nur bei feierlicher Gelegenheit benutzte Gegenstände mit Recht kunstmässig bilden, selbst wenn die praktische Verwendbarkeit dadurch beeinträchtigt werden sollte. Man muss eben nur darauf achten, dass Ausstattung und Zweck nicht in eine augenfällige Gegensätzlichkeit treten.

Darum hatten denn auch die alten Meister nicht Unrecht, wenn sie auf Taufgeschirren und Monstranzen, auf Abendmahlkelchen und Ehrenbechern bedeutungsreiche Darstellungen anbrachten und sich nicht scheuten, dieselben in der hohen Kunst nahe verwandte Beziehungen zu bringen. Darum kann man sie auch nicht eben verurtheilen, wenn sie die praktische Verwendbarkeit theilweise nebensächlich behandelten.

Anders aber ist es mit den Dingen, welche zumeist das heutige Kunstgewerbe zur Zimmerausstattung herbeibringt. Da kommen zuerst die Nachbildungen der alten für besonders friedliche Zwecke geschaffenen Becher und Pokale, Humpen und Trinkhörner, welche die Form derselben leidlich wiedergeben, aber keiner besonderen festlichen Veranlassung zu dienen haben, welche vielmehr meist für den Zweck, für das Trinken, völlig unbrauchbar sind und doch eine Gebrauchsform haben.

So ist eine solche Nachbildung eines alten Gefässes in »cuivre poli« oder sonst welchem minderwerthigen Stoffe einfach eine Geschmacklosigkeit. Die Museumsleiter, welche ihre Originalgeräthe den Galvanoplastikern in die Hand gaben, wollten Vorbilder für neue, eigenartige Erzeugnisse beschaffen sehen, nicht aber die Welt mit völlig verfehlten Dingen erfüllen, welche zwar eine zweckmässige Form, aber keinen Zweck haben. Solche Sonderbarkeiten zu erzeugen, an solchen Dingen sich zu freuen, war erst uns, der neuesten Zeit und fast ausschliesslich dem ästhetisch gebildeten oder überbildeten Deutschland aufgehoben.

Nicht zufrieden mit der bequemen Nachbildung der Alten, begann man eine eigene Kunst daraus zn machen, Dinge zu schaffen, welche nur scheinbar benutzbar sind. Man beschränkte sich in der Freiheit der Form, man gab sich Mühe, nach ästhetischen Gesetzen ein Ding zu errichten, von dem man wusste, dass es nur um seiner selbst willen da sein werde, also der hohen Kunst entspräche, dem man aber die Fesseln eines willkürlichen Zweckes auferlegte. Unsere Zimmer sind voller moderner Vasen in antiken oder chinesischen Formen, in welche man keine Blumen stecken kann, voller Geschirre nach Art jener der Renaissance, in denen man keine trinkbare Flüssigkeit aufbewahren kann, voller Teller, auf denen man nichts zu essen beabsichtigt, voller Schüsseln, in denen man nichts darbietet, voller Humpen, aus denen man nichts trinkt. Das Eigenthümliche dabei ist aber, dass der Gewerbekünstler

mit grosser Gewissenhaftigkeit die Gesetze auf die Gegenstände angewendet hat, welche der Gebrauch giebt, obgleich er wusste, dass von einem solchen nicht die Rede sein würde.

Alle Ausschreitungen älterer Kunstgewerbe, das italienische Majolika in seiner letzten übertrieben kunstmässigen Ausbildung, die deutschen Silberarbeiten mit ihrem Aufgehen des Geschirres in Schmuckformen, die japanische Leidenschaft für sonderbare Gefässbildungen haben bei uns eine neue Pflege gefunden. Nachdem man sich des Zusammenhanges zwischen der formalen Schönheit und des Zweckes bewusst geworden war, bildete man nicht die Dinge nach ihrem Zweck, sondern dichtete den Dingen einen Zweck an.

Unsere Stilächtheit war es, die uns diesen Schabernack spielte, vor welchem andere Völker fast völlig bewahrt blieben. Kein Gewerbe hat so viel Museumsstücke nachgebildet und erzeugt, als das unsere. Wir finden sie jetzt in fast jedem Hause vertreten. Sie haben die Werke der eigentlichen Kleinkunst fast ganz verdrängt. Wer kauft bei uns eine Broncefigur, eine gute Nippsache aus Porzellan, eine jener Buchsbaumschnitzereien, welche früher beliebt waren, wer kauft Aquarelle, wer hat Sinn für die Feinheiten des Kupferstiches, oder der Radirung, wer füllt das Zimmer mit kleinen Kunstwerken, solange ihm die Erwerbung der grossen versagt ist?

Es sind herzlich Wenige. Denn auf dem Markt machen sich die vergangenen Jahrhunderte breit und im Speisezimmer sieht es aus, als wenn die Sitten des 16. Jahrhunderts noch heimisch wären, als dürfte kein Gast nüchtern von dem Tische mit den gewaltigen Humpen aufstehen.

Wenn man also an Stelle der rein künstlerischen kunstgewerbliche Gegenstände zur Zier anschaffen will, so seien es solche Dinge, die einen Gebrauch finden können, nicht unnützes Zeug. Man bereichere seinen Vorrath an Geschirr und Gläsern, an Silber und Zinn durch einige besonders geschmückte, doch dem Gebrauch angemessene Gegenstände und stelle diese

aus. Ist doch unsere Zeit so reich an Bedürfnissen, dass es wahrlich nicht schwer sein sollte, aus diesen heraus etwas Kunstgewerbliches zu schaffen.

Wer aber jene Dinge nur zum Schmuck kaufen will, der wähle Werke der wirklichen Kleinkunst, solche, welche der höheren Kunst verwandt sind und mit ihr die Eigenschaft gemein haben, um ihrer selbst willen, nicht einer eingebildeten Benutzung wegen da zu sein. Er wird damit sich, wie auch der Kunst im Allgemeinen einen grösseren Gefallen thun, als wenn er sich seine Zimmer mit unächtem Alterthum, mit zwecklosem Geräthe füllt. Oder er kaufe wirklich Altes, das man als Sehenswürdigkeit, seiner Kunstform wie seiner besonderen Beziehungen willen betrachten kann.

Zu den Prunkgeschirren kann man auch die Ausstattung der Schreibtische und jener Putztische rechnen, welche wir in unseren Empfangszimmern aufstellen. Es ist kein Zweifel, dass die Aesthetik mit den Kleinigkeiten, welche auf dem Pulte einer hübschen Frau stehen, herzlich wenig zu thun hat. Sie sind Geschenke oder in bestimmter Laune erworben, ihr Kunstwerth ist gleichgiltig gegenüber der Bedeutung für die Besitzerin. Wenn allen verständigen Regeln in diesen Dingen ein Schnippchen geschlagen wird, so darf man sie doch nicht, will man nicht als Schulmeister geneckt werden, dem unumschränkten Willen der Herrin des Hauses gegenüber zur Geltung bringen wollen. Auch der Scherz, das absichtliche Ueberschreiten pedantischer Gesetze hat seine Schönheit, seine Anmuth. Ob da also allerhand in Form gebrachte Thorheiten, allerhand gänzlich unbrauchbare Gebrauchsgegenstände, Neuheiten, die einen Tag lang Werth hatten, mit guten und ernst gemeinten Dingen gemischt stehen, das wird dem Hause seinen Werth nicht nehmen. Im Gegentheil, wir werden gern den

Launen einer liebenswürdigen Frau uns auch nach dieser Richtung unterwerfen und ebensowenig sie zu klassischer Schönheit in diesen Spielereien, wie etwa zu einer unmodernen aber idealen Kleidung verleiten wollen. Gerade der tüchtigen Frau werden wir kleine Eigenwilligkeiten gern verzeihen. Es hat einen gewissen Reiz, einen Nipptisch zu mustern. Er zeigt seine Herrin in ihren Freunden, in ihren Verehrern. Er kann ein Hohn auf das Männergeschlecht sein, welches so geschmacklose Huldigungen darbrachte, und er kann einen Blick in ein an Liebe reiches, werkthätiges Leben geben. Er ist nicht das Ergebniss eines Willens, eigener Kauflust, sondern des Zufalles, des Geschickes. Aber auch in dem Zufall ist eine Gesetzmässigkeit. Einer seichten »Dame« werden andere Kleinigkeiten dargeboten, als man sie einer edlen Frau schenkt. Wenn es auch nur Gefälligkeiten, Scherze sind, deren Zeugen den Nipptisch füllen, so ist es doch für seine Herrin bezeichnend, zu sehen, womit man ihr zu gefallen strebt, wie man mit ihr scherzt.

Etwas Anderes aber ist es mit den Dingen, welche wirklich im täglichen Gebrauch sind, also etwa mit der Ausstattung eines Männer-Schreibtisches. Dort wird der Blick des Beschauers schon mit einer gewissen Kritik weilen, weil die Dinge, welche dem Mann bei der Arbeit dienen, nicht ohne Beziehung zu seinem Wesen bleiben. Wie im ganzen Arbeitszimmer, möchte man auf dem Tische den Beruf des Mannes erkennen. Die Gegenstände müssen bequem und sachgemäss sein. Leider ist es aber eine eigenthümliche Leidenschaft unserer Herren, die doch nicht eigentlich einem Reitervolke angehören, zu thun, als wenn der Sport ihr Leben in ganz ausserordentlicher Weise beeinflusse. Das Hufeisen und die Peitsche, Hufnagel und Jockeymütze, Sattel und Steigbügel finden sich auf dem Schreibtisch des Gelehrten, der noch nie auch nur ein Ponny bestieg. Der Reiter mag ja ein besonderes Vergnügen daran finden, überall an sein Pferd erinnert zu werden, es mag ihn das Bewusstsein der ritterlich verwen-

deten Kraft so erfüllen, dass er auch am Schreibtisch an den Stall erinnert werden möchte, er mag auf Cigarrentaschen und Photographiealbum, auf Stock und Briefmappe, Busennadel und Hemdknopf derselben bildlichen Ausdruck geben, aber das seit Jahrzehnten als besonders vornehm geltende Hufeisen-Kunstgewerbe ist doch wohl nichts mehr als eine vollendete Geistlosigkeit, die man wohl einem Infanterielieutenant, der gern als Pferdebesitzer gelten möchte, verzeihen kann, die aber leider unsere ganze »Welt« angesteckt hat. —

Es ist genug! Wohl wäre noch über mancherlei zu sprechen. Aber es ist unmöglich, alle Theile einer Hauseinrichtung erschöpfend zu behandeln, ohne eine Reihe von Bänden zu schreiben, mit welcher Niemandem genützt wäre. Es handelt sich ja hier um wandelbare Dinge. Ehe die Feder vom letzten Bande abgesetzt würde, wäre der erste schon veraltet. Denn die Mode wie der Stil, sie schreiten unaufhaltsam fort. Sie wandeln nicht nur die Gestalt der Dinge, sondern auch unser Auge. Derselbe Tisch, der uns heute zu zierlich vorkam, kann uns in fünf Jahren als zu plump erscheinen. Giebt es Gesetze für solchen Wandel? Giebt es Regeln der Schönheit, wie dick ein Tischbein sein müsse? Sicher nicht. Jeder macht sie sich nach eigenem Gutdünken, als Ergebniss dessen, was er bisher gesehen hat, als Folgerung aus im Gedächtniss lebenden Bildern früher beobachteter ähnlicher Dinge. Jedem erscheint die Schönheit als eine andere, keiner vermag seine Empfindung vollinhaltlich auf andere zu übertragen. Alle Bestrebungen, eine Einheit des Schönheitsbegriffes zu schaffen, werden vergeblich sein. Denn die Schönheit liegt nicht in der Natur und in den Dingen, sondern wird von Jedem von uns in dieselben erst hineingetragen. Das Abendroth ist für uns erst schön, wenn es im »ernsten Sinne glüht.«

Welt ist stumm für den, bei welchem die Glieder, sie zu hören, nicht ausgebildet sind. Dafür redet sie aber zu dem Aufmerkenden nur *seine* Sprache. Bei Jedem eine andere. Diejenige aber, welche den Meisten unter uns verwandt ist, halten wir für schön. Denn sie verstehen wir leicht. Wer aber besonders lebhaft die Dinge empfindet, wer sein Empfinden kräftig zum Ausdruck bringen kann, der führt uns zu einer neuen Form des Erfassens der Natur. Das kann aber nur durch Ueberwindung der alten geschehen. Wir wollen der Naturerscheinung, dem sie schildernden Kunstwerk »kongenial« sein, d. h. uns zu ihm zu erheben vermögen oder es zu uns herabziehen können. Das Grosse, Neue, Fördersame wird daher nicht stets der Menge behagen. Namentlich alle die, deren Sinne nicht mehr biegsam, mit ästhetischen Grundsätzen vermauert, durch die Uebermacht aufgenommener Eindrücke unfähig gemacht worden sind, neuen Gedanken sich anzubequemen, werden grimmig gegen jedes Fortschreiten auftreten, es als Verfall, Naturalismus, Realismus, Modethorheit verschreien. Es sind das die Leute, welche Beethoven und Wagner auspfiffen, Kaulbach und Makart begeiferten, der Bewegung für Renaissance oder Rococo im Kunstgewerbe sich entgegenstemmen, welche hier und da erleben, dass ihnen durch die Zeit Recht gegeben wird, wenn die geistigen Strömungen, ihrem Wesen nach, ohne Dauer vorbeiziehen, wie sie kamen. Aber sie vergessen, dass auch die Mode ihr geschichtliches Recht hat, dass alle Dinge der Fluthung der Zeit unterliegen und dass was heute angestrebt wird, ermüdet, sobald es erreicht ist, es sei denn das unbedingt Vollendete. — Und gerade dies hat Menschenhand noch nie geschaffen!

Wahre Kunst ist aber die, welche der Ausdruck unserer Zeit ist. Alles Rückwärtsschauen, welches unser Schaffen durch Jahrzehnte beherrschte, gehört der Zeit an, in welcher ... deutsche Volk seine Grösse in vergangenen Jahrhunderten ...n musste. Jetzt ist diese Zeit, meiner Anschauung nach,

vorbei. Der Zug unserer Nation geht nach vorwärts, wir leben nicht mehr im Reich der Träume und der Geschichte, sondern unser Wirken und Denken richtet sich zuerst auf die Vorgänge um uns, in welchen wir uns zu bethätigen haben, in welchen wir unsere Stellung behaupten müssen; und dann wenden wir den Kopf nach vorwärts, um die Grösse unseres Volkes dauernd wirksam zu schauen. Darum seien wir auch in der Kunst modern und nur modern.

So empfinde ich, so empfinden sehr Viele mit mir. Aber täglich begegnen wir den Verehrern der guten, alten Zeit, alter, kunstgeschichtlich überkommener Ideale. Wer kann da Richter darüber sein, ob Jene, oder ob wir die rechten Ideale besitzen?

Wir müssen eben alle Strömungen gelten lassen, solange sie wahr, in unserem Volke lebendig sind. Es muss eine Duldung in Geschmackssachen geben. Und schaut um Euch: Gerade Jene, welche selbst am unfreiesten sind, die ganz sich der kurzsichtigsten Mode im Kunstschaffen wie in der Kritik beugen, sie sind am schärfsten im Verurtheilen, die glauben am sichersten, wenigstens für heute und morgen angeben zu können, was schön und was hässlich, weil nicht ihrer Anschauung verwandt, sei. Ihr Fehler ist nicht nur die Unbeständigkeit, sondern mehr noch die Unwahrheit gegen sich selbst. Denn sie reden nicht nur Freunden, sondern sich selbst ein, ihnen gefiele, was ihnen als modisch angepriesen wurde.

Soll dies Büchlein seinen Zweck erfüllen, so hat es die Wahrheit des Schönheitsempfindens zu lehren. Dass nämlich jeder Einzelne sich selbst auszugestalten suche, weil das für ihn Schöne er nur allein erfinden kann. Dass es also auch dem Künstler nicht verargt werden soll, wenn er anders empfindet als frühere Meister, als die Mehrzahl von heute. Wenn er nur seinen eigenen Schönheitsbegriff mit männlicher Freihe[it] ausgestaltet. Diesen auch zu verwirklichen, ist freilich [eine] ungleich schwierigere Sache! Aber wenn unser Urth[eil]